

SANDRA MARIA PEREIRA FISCHER DA SILVA

O APANHADOR NO CAMPO DE CENTEIO: O MARGINAL NA LITERATURA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração: Literaturas de Língua Inglesa, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Brunilda Tempel Reichmann

CURITIBA
1989

Para Edson, meu pai.

Por Edson, meu filho.

Com o apoio do Professor Doutor
Édison José da Costa, um pro-
fessor tão diferente.

Com a colaboração renitente —
porém real e imprescindível —
de Nilma Terezinha, minha mãe.

E com Brunilda, sempre com Brunilda, apenas e tão somente porque com Brunilda.

Luminosamente com Brunilda.

Para ela, todas as estrelas de todos os rebanhos de luz do Universo. Para sempre.

AGRADECIMENTO

A CAPES, pelo auxílio financeiro.

Eu queria que esta tese fosse uma tese marginal. Desejaria que ela se misturasse com as idéias que sustenta, e que escapasse das linhas, e que não fosse formal, e que rompesse o academicismo, e que fosse estendida, e que fosse entendida, e que fosse mastigada — ainda que não de todo engolida. Nas prateleiras por onde andei, nos sacrários das bibliotecas por onde me meti, as teses quase todas se mostraram sempre muito corretas e elegantes — pomposas mesmo. Na minha área, com raras excessões, elas são sempre muito dignas, perfeitas e soberanas em suas literariedades. Intactas esfinges de branco, imaculadas — às vezes ligeiramente empoeiradas, há que se dizer outras vezes amareladas, mas que fazer? ... Ao menos o tempo foi, amigo, pousar em acalanto sobre seus corpos inertes e gelados — consultá-las, acobertá-las, ampará-las em suas eretas determinações eruditas. Respeito aquelas teses todas, muito — mesmo porque elas sabem se dar ao respeito, e como! ... Mas esta, eu queria desrespeitada. Aberta, manuseada, aviltada, riscada. Eu queria esta uma tese gritalhona, estridente, anormal. Eu a queria mal falada, perturbando ... prostituída, incontrolável, germinal — mas, por Deus, viva! Eu queria mesmo que esta tese de mestrado, rebento de um mundo ficcional, fosse real — e útil! Queria, assim, que fosse tão escandalosamente misturada com a realidade dos de sua temática, ao ponto de não ser possível discernir o que fosse papel do que fosse pele do que fosse letra do que fosse margem do que fosse carne do que fosse marginal do que fosse tinta do que fosse sangue do que fosse teoria do que fosse vida ...

Por favor, então, senhores — eventuais leitores — por favor: se em algumas linhas esta tese, portanto, sair dos trilhos, não desacreditem dela por isto, não a torturem Ela terá sido apenas marginal, nunca delinqüente. A delinqüente sou eu.

SUMÁRIO

RESUMO	viii
ABSTRACT	x
<u>INTRODUÇÃO</u>	1
CAPÍTULO I - <u>MARGINAL NA MARGINALIDADE</u>	20
CAPÍTULO II - <u>MARGINAL DE CHAPÉU E LUVA</u>	49
CAPÍTULO III - <u>MARGINAL DE CORPO E ALMA</u>	75
CAPÍTULO IV - <u>MARGINAL-MESSIAS</u>	111
<u>CONCLUSÃO</u>	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149

RESUMO

Este trabalho pretende examinar o tema da marginalidade em **O apanhador no campo de centeio**, de J. D. Salinger, a partir do estudo do protagonista da obra, o adolescente Holden Caulfield.

Na INTRODUÇÃO, explicitamos as razões e os objetivos de nosso estudo, indicamos o que entendemos por marginal e o tipo de marginalidade em que tencionamos nos concentrar; além disso, apresentamos a estrutura planejada para o trabalho e a forma de abordagem que utilizaremos para a análise do romance de Salinger.

Na primeira parte, MARGINAL NA MARGINALIDADE, verificamos a construção, profundidade e extensão do caráter marginal do narrador-protagonista de **O apanhador no campo de centeio**; na segunda parte, MARGINAL DE CHAPÉU E LUVA, analisamos os símbolos heróicos de identificação e proteção que acompanham o personagem. Na terceira parte, MARGINAL DE CORPO E ALMA, demonstramos como a marginalidade do protagonista se reflete, de diversas maneiras, em seu próprio corpo e no corpo narrativo; na quarta parte, MARGINAL-MESSIAS, trabalhamos a noção da postura messiânica do protagonista e a inversão de papéis deste com um importante personagem secundário.

Finalmente, na CONCLUSÃO, tecemos uma apreciação sobre o estudo que realizamos, e passamos em revista as etapas e as conclusões a que tal estudo nos conduziu; apresentamos, ainda, al-

gumas considerações subjetivas relativas às questões do marginal e da marginalidade.

ABSTRACT

The main purpose of this study is to examine the theme of marginality in **The Catcher in the Rye**, by J. D. Salinger, through an analysis of its narrator participant — the adolescent protagonist Holden Caulfield.

In the INTRODUCTION, we present the reasons for and objectives of our study, as well as we indicate what we mean by marginal and the kind of marginality we intend to concentrate upon; we also present the structure of the thesis and the approach we have chosen to analyse Salinger's novel.

In the first part, MARGINAL WITHIN ITS MARGINALITY, we verify the intensity and the extension of the creation of the marginal personality of the character in **The Catcher in the Rye**; in the second part, MARGINAL IN HAT AND GLOVE, we analyse the heroic symbols of identification and protection which enhance the symbolic status of the protagonist. In the third part, MARGINAL IN BODY AND SOUL, we demonstrate the way the major character's marginality reflects itself on his own body and in the structure of the narrative as well; in the fourth part, MARGINAL-MESSIAH, we develop the notion of the protagonist's messianic behavior and concentrate upon the inversion of roles that occur between the protagonist and a significant second character.

Finally in the CONCLUSION, we examine our study and sum up its phases and the conclusions reached; besides, we present some considerations concerning the notions of marginal and marginality.

INTRODUÇÃO

O corpo de baile que dança a coreografia cotidiana da sociedade dos homens, visto assim, do alto, em seu todo globalizante — como massa única e integrada — é, via de regra, um corpo bem sincronizado, uniforme, competente e comportado, habilidosamente ensaiado. Baila obediente, na cadência de sons de uma impressionante orquestra de conceitos, preconceitos, dogmas, instituições, tradições e contradições. A harmonia chega a ser quase perfeita, ao ponto de que nem sempre se consegue discernir, na meia-luz do imenso palco do Universo, quem é bailarino de quem é músico de quem é dança de quem é música de quem é maestro de quem é instrumento de quem é batuta de quem é movimento de quem é ritmo de quem é nota de quem é chão de quem é criatura de quem é criador de quem é tudo de quem é nada nada nada...

Algumas vezes, no entanto, percebe-se com estonteante e dolorosa nitidez que um ou outro destes elementos — aparentemente tão bem fundidos e confundidos — destoa; numa violência tímida de bailarino que se recusa a acompanhar a companhia, mas que também não deseja ou não consegue por completo abandoná-la, alguém destoa ligeiramente, destacando-se do todo; dançarino tímido que permanece no programa, mas, num ou noutro gesto, numa ou noutra nota, deslizando sai do previsto, voluntariamente, evidenciando em seu descompasso a rebeldia contida: estes bailarinos desconexos, transtornados, são os marginais. Os desajustados todos da sociedade, seja lá qual for a roupagem que

os traveste — se a de louco, bandido, criminoso, paranóico, vi-
ciado, idealista, doente, esquizofrênico, artista, desequili-
brado, neurótico, gênio, místico ou simplesmente tão somente a
de poeta — não importa, são todos marginais.

O organismo do sistema social tem mecanismos fortes e po-
derosos que moldam e enclausuram o ser humano, enredando-o nas
malhas de um cotidiano anestésico e alienante, que, em seu de-
senrolar opressivo e massacrante, massifica e tiraniza o indi-
víduo, inibindo e frustrando a manifestação genuína da esponta-
neidade, da singularidade; para alguns elementos, a pressão se
revela demasiadamente insuportável e, então, alguma parte do
consciente ou do inconsciente, da mente e do comportamento, via-
ja rumo a algum tipo específico de marginalidade.

A História e a Literatura de todos os tempos e de todos
os mundos estão repletas de exemplos relacionados à questão da
marginalidade. Vincent Van Gogh, nos idos de mil e oitocentos,
tumultuou, com sua busca obsessiva da cor e da revolução, um
universo que não estava, absolutamente, preparado para sequer
contê-lo — quanto mais compreendê-lo. Em primeira instância, o
pintor perdeu a parada; a valente coreografia do corpo de baile
de seu tempo atropelou-o impiedosamente — e sua arte iluminada,
sublime — mágica mesmo — foi brutalmente desprezada por sua
época. Van Gogh suicidou-se, em 1890, vencido pela angústia, pe-
la miséria, pelo desajuste, pelo sistema ... Hoje, envergonhada
de tanta cegueira e insensibilidade, a humanidade em romaria
rende-lhe tributo, reverenciando o inestimável patrimônio de
suas telas sem par; e, provavelmente, assim será até o final
dos tempos. Só que Van Gogh já foi embora; irremediavelmente pi-
soteado, irrecuperavelmente ferido. Para quem se importa, resta

o consolo e a esperança da crença de que a arte, sendo possivelmente a única forma plausível e eficaz de negar a transitoriedade da vida, resgate, com sua eternidade, a dor do artista, do criador, servindo-lhe, assim, de bálsamo e redenção ...

Como Van Gogh, Joana D'Arc — na França, no ano de 1431 — foi também aniquilada pelo sistema; este último, ao perceber-se ameaçado em seus alicerces pelo comportamento, pela postura e pelas atitudes de Joana, sentiu-se tão fragilizado ao ponto de necessitar — em prol da autopreservação — queimá-la numa fogueira, numa violenta, macabra e inútil — hoje se sabe — manobra para que dela só restassem as cinzas. No século XVI, um cientista brilhante, Galileu Galilei, precisou omitir suas descobertas, negar suas idéias e disfarçar seus conhecimentos, para que a sociedade lhe outorgasse o direito de permanecer vivendo.

Saído da pena de William Shakespeare, um Hamlet perdido em algum tempo da Dinamarca, debateu-se e sucumbiu, atormentado pela tragédia da dúvida atroz entre o conformar-se com uma situação determinada, adaptando-se às circunstâncias que lhe foram impostas, ou o rebelar-se contra tal situação, opondo-se a ela numa ação enérgica de vingança.

Várias obras literárias escritas na segunda metade do nosso século XX tratam da questão da marginalidade, apresentando protagonistas marginais; *Invisible Man*,¹ de Ralph Ellison, tematiza o tormento de um jovem negro norte-americano que vive em conflito interior e exterior, em busca de sua identidade; de pessoa pura, inocente, idealista, cheia de fé e esperança na vida e na humanidade, este jovem transforma-se num homem magoado e marcado, que resolve tornar-se invisível simbolicamente —

— uma vez que percebe, a duras penas, que é exatamente o "tornar-se invisível" que a sociedade espera dele. Decepcionado, decide viver à margem da comunidade, que se lhe afigura de natureza insuportavelmente hostil e trapaceira, insensível e estúpida. Esther, a jovem protagonista de **The Bell Jar**², de autoria de Sylvia Plath, não consegue integrar-se consigo mesma, nem com o mundo que a rodeia; afasta-se da realidade, não obtém sucesso ao tentar encontrar forças para inserir-se num sistema social que a repele e oprime e, tampouco, tem energias suficientes para lutar contra a tirania mórbida deste sistema. Aturdida, perdida em si mesma, Esther tem comprometida e distorcida a sua noção da realidade e de si própria, pois é a precisa personificação da angústia e do caos. Francis, o vagabundo mendigo e andarilho sobre quem versa **Ironweed**³, de William Kennedy, atravessa violenta crise existencial que o obriga a afastar-se da família, de seus relacionamentos e de suas atividades — e, assim, vivencia um longo processo simbólico de purificação, para que, então, consiga recuperar a coragem de tentar, novamente, encarar a si, aos seus próprios dilemas e às outras pessoas; é fugindo de si mesmo e, talvez, buscando a morte, que Francis consegue aproximar-se da perspectiva de encontrar-se e aceitar a própria inadequação — atingindo, assim, alguma forma misteriosa de paz e de vida.

John Fowles, em **The Collector**⁴, cria Frederick Clegg, um solitário, complexado e frustrado jovem que coleciona borboletas; numa patética e absurda tentativa de colorir de vida o isolamento de seu universo monótono e cinzento, Frederick aprisiona no porão de casa Miranda Grey — uma moça que, na sua visão neurótica, preencheria, com a vivacidade e energia que lhe eram

peculiares, o abismo de solidão e apatia de sua vida. Miranda, no cativeiro, morre, acometida de pneumonia — e não se sabe exatamente se, nesta alegoria, o que se tem é um carrasco e uma vítima, ou simplesmente duas vítimas da trágica e desesperadora ausência de liberdade e comunicação que caracteriza a sociedade contemporânea.

Holden Caulfield, o problemático adolescente norte-americano de **The Catcher in the Rye**⁵, não consegue suportar o cotidiano e conviver com a hipocrisia, a falsidade e a inconsistência da sociedade a que pertence — ou, melhor, a que não pertence de fato. Não compartilhando dos valores absurdamente distorcidos e superficiais sustentados por uma comunidade baseada em um mundo de princípios que violam a dignidade, a individualidade e os sentimentos do ser humano, o movimento dos dias de Holden consiste numa dolorida e interminável rotina de desajustes e crises.

O que têm em comum os poucos exemplos da História e da Literatura que apresentamos até aqui é o fato de que todos os seus personagens — reais ou ficcionais — de alguma forma portaram-se, na maior parte do tempo de seus tempos, de maneira especialmente singular, diferenciada, marginal. Com relação às obras literárias citadas, podemos afirmar que **The Bell Jar** e **The Collector** revelam-se como as mais enfaticamente pessimistas, uma vez que não permitem entrever, praticamente em momento algum, nem mesmo uma partícula de restia de luz ou de esperança. Esther, de **The Bell Jar**, encontra, ao final do livro, apenas uma trégua incerta consigo mesma e com o mundo. Não há luz, certeza ou acalanto para esta criatura marginal, só dúvida e a sensação de desespero, dramaticamente evidenciadas na passagem em

que a protagonista, no momento de deixar a clínica — onde se encontrava em tratamento, após sucessivas crises e infrutíferas tentativas de suicídio — reflete sobre sua incerteza com relação a não mais vir a ter necessidade de regressar ao hospital:

... Valerie's last, cheerful cry had been "So long! Be seeing you".

"Not if I know it", I thought.

But I wasn't sure. I wasn't sure at all. How did I know that someday — at college, in Europe, somewhere, anywhere — the bell jar, with its stifling distortions, wouldn't descend again?⁶

Numa contundente, dramática e irônica fusão entre arte e artista, entre ficção e realidade, sabe-se que, alguns anos mais tarde em relação à data de publicação de *The Bell Jar*, a autora, Sylvia Plath⁷, num gesto trágico de solidariedade para com a personagem que criara, cumpre-lhe a profecia, abrindo o gás do fogão e suicidando-se, justamente na Europa, aos trinta anos de idade, no esplendor da vida neurótica de sua carreira intelectual e artística.

Frederick, o protagonista de *The Collector*, por sua vez, também não traz em sua estória indicação alguma de redenção; ao contrário, o final do livro reforça a promessa amarga de que o protagonista continuará meticulosamente incomunicável e solitário, para sempre emparedado e emparedando:

The room's cleaned out now and good as new.

I shall put what she wrote and her hair up in the loft in the deed-box which will not be opened till my death, so I don't expect for forty or fifty years. I have not made up my mind about Marian (another Im! I heard the supervisor call her name), this time it won't be love, it would just be for the interest of the thing and to compare them and

also the other thing, which as I say I would like to go into in more detail and I could teach her now. And the clothes would fit. Of course I would make it clear from the start who's boss and what I expect.

But it is still just an idea. I only put the stove down there today because the room needs drying out anyway.⁸

Comparadas a *The Bell Jar* e *The Collector*, as histórias dos marginais de *Invisible Man* e *Ironweed* deixam no ar o eco de uma reverberação de sonoridade mais positiva: o Francis de *Ironweed*, por exemplo, dá a impressão de ter obtido uma espécie de paz espiritual ao término do livro, cujo final parece literalmente banhado por luminoso sol matinal, como implica o texto:

... He'd head where it was marm, where he would never again have to run from men or weather.

The empyrean, which is not spatial at all, does not move and has no poles. It girds, with light and love, the primum mobile, the utmost and swiftest of the material heavens. Angels are manifested in the primum mobile.

But if they weren't on to him, then he'd mention it to Annie someday (she already had the thought, he could tell that) about setting up the cot down in Danny's room, when things got to be absolutely right, and straight.

That room of Danny's had some space to it.

And it got the morning light too. It was a mighty nice little room.⁹

Também o jovem negro que se torna "invisível" consegue, ao final de *Invisible Man*, esmaecer um pouco o horror da atmosfera de desalento, decepção e crueldade que emana das páginas de sua história, na medida em que afirma que, apesar de tudo, mesmo sua "invisibilidade" não o coloca integralmente à margem da vida, ao ponto de eximir-lhe de toda a responsabilidade da participação e de tolher-lhe a intensidade dos sentimentos:

... I denounce because though implicated and partially responsible, I have been hurt to the point of abysmal pain, hurt to the point of invisibility. And I defend because in spite of all I find that I love. In order to get some of it down I have to love. I sell you no phony forgiveness, I'm a desperate man — but too much of your life will be lost, its meaning lost, unless you approach it through division. So I denounce and I defend and I hate and I love.¹⁰

A insistência do protagonista anônimo em denunciar, defender, odiar e amar — objetivando também, assim, minar um sistema social injusto e corrompido que o martiriza e marginaliza — é uma promessa de caminhada que continua, a despeito da quase intransponibilidade dos obstáculos.

Diferentemente dos demais exemplos literários enfocados aqui, *The Catcher in the Rye*, acreditamos firmemente, deixa no ar, até certo ponto, a indefinição e a perplexidade — tanto no que se refere ao marginal protagonista, Holden Caulfield, quanto no que se refere ao leitor. Ainda que Howard M. HARPER, Jr., em seu artigo intitulado "J. D. Salinger — through the glasses darkly", afirme que a indefinição e a perplexidade ficam apenas por conta do protagonista, que, além de não possuir suficiente sofisticação intelectual para estar alerta em relação à natureza arquetípica de sua odisséia ou às suas conseqüentes situações iniciatórias, também não aprende com sua estória — tanto quanto o leitor, percebemos e insistimos que pode não ser exatamente desta forma. Referindo-se a Holden, HARPER sustenta que

... Though Holden is not as naive as Huck, he is not as sophisticated as Salinger or, hopefully, Salinger's audience. He is not sophisticated enough to be aware of the archetypal nature of his odyssey or its initiatory

situations. And he does not learn as much from his experiences as the reader does. D. B. had asked him what he thought about his story; Holden tells us that "if you want to know the truth, I don't *know* what I think about it". But Salinger has given us enough information to know what to think about it. ...¹¹

Assim como Holden não sabe exatamente como julgar suas experiências, imediatamente após acabar de relatá-las, também o leitor — se criterioso e sensível — ainda que sofisticado, como supõe Howard Harper, Jr., e apesar de toda a informação fornecida por Salinger, poderá perfeitamente não conseguir situar com clareza o próprio julgamento a respeito de alguns prismas da alegoria do texto. Como Holden, poderá, por exemplo, não saber determinar com precisão, ao final da narrativa — como veremos posteriormente — se houve realmente a acomodação, integração e redenção do adolescente, quando do episódio do carrossel. Pode ser que realmente ele tenha superado seu período de transição e ingressado na vida adulta — adaptando-se ao sistema; mas também pode ser que apenas momentaneamente se acomodou, para, posteriormente, insistir na preservação da marginalidade. Como coloca Ihab HASSAN, *The Catcher in the Rye* revela-se preocupado "far less with the education or initiation of an adolescent than with a dramatic exposure of the manner in which ideals are denied access to our lives and of the modes which mendacity assumes in our urban culture".¹² Se, na verdade — ainda que em primeira instância a obra tematize o ritual de iniciação e travessia do adolescente rumo à maturidade — sua preocupação fundamental é, como efetivamente nos parece, com a frustração dos ideais do indivíduo e com o fantasma da hipocrisia e da falsidade na cultura urbana, então não é de todo improcedente afirmar

que a obra descreve todo um ritual de iniciação que, em última análise, não se consuma. Pode ser encarada como uma alegoria crítica à sociedade que, como já dissemos, anula a manifestação da individualidade, da espontaneidade e da autenticidade, emprensando entre seus dogmas o ser humano — assim como a fábula, ou o enunciado de **The Catcher in the Rye** está emprensado entre uma espécie de introdução e de conclusão que remetem diretamente ao momento da enunciação — quando o adolescente está enclausurado numa clínica para doentes com problemas mentais, supostamente recuperando-se de um esgotamento nervoso. A interpretação crítica de **The Catcher in the Rye**, talvez consideravelmente simples e confortável, aparentemente, exige, com efeito, razoável dose de cuidado, sutileza e reflexão, como veremos neste trabalho.

Pela originalidade e pela beleza genuína da construção e da composição psicológica da personalidade marginal do protagonista de **The Catcher in the Rye**, de J. D. Salinger, que nos causa assombro e perplexidade, é que optamos por desenvolver, através dessa obra, nosso estudo sobre o marginal e a marginalidade. Por que mais? Porque inicialmente, como já dissemos — dando vazão ao subjetivismo — o tema da marginalidade nos apaixona e acreditamos que qualquer estudo (ainda que despretensioso) sobre a marginalidade e a marginalização do ser humano, na medida em que aborde com propriedade e adequação a psicologia, a conduta e a cosmovisão do marginal, pode vir a ser significativo para a concretização de uma sociedade mais equilibrada e menos injusta, mais honesta e coerente, mais alerta e digna. Ainda por que o marginal de **The Catcher in the Rye**? Porque este foi o marginal que nos conquistou e apaixonou, irreversivelmente, com a sua franca e cristalina autenticidade; porque vislumbramos na

figura dele — tão desconexa em sua integridade, e tão plena em sua marginalidade — a personificação do marginal universal de todos os tempos.

Se estudássemos, dentre os exemplos que indicamos aqui, Esther, em **The Bell Jar**, talvez corrêssemos o risco de nos limitarmos, na empolgação da análise, a examinar a marginalidade restrita aos elementos representativos da intelectualidade feminina — duplamente vulneráveis e expostos em suas condições de mulher e de intelectual; se nos concentrássemos no protagonista de **Invisible Man**, quem sabe ficássemos circunscritos à análise da marginalidade inerente às minorias raciais; quanto ao colecionador, de **The Collector**, é quase certo que seríamos absorvidos — ainda que não nos esquecêssemos de que o texto é uma alegoria que remete ao enclausuramento e à incomunicabilidade em que enredam o ser humano as engrenagens cruéis da sociedade contemporânea — pela ênfase na marginalidade característica do neurótico, do paranóico, enfim do ser considerado patológico, e clinicamente louco; o estudo da marginalidade de Francis, em **Ironweed**, poderia ser comprometido pela questão da inadequação talvez apenas temporária do personagem — uma vez que este se coloca voluntariamente à margem da sociedade, como já observamos, por um determinado período de tempo, com a finalidade de expiar a culpa de atos que julga terem sido faltas suas.

Ao decidirmo-nos a estudar o marginal de **The Catcher in the Rye**, pareceu-nos que tínhamos alguma oportunidade de tentar apresentar um estudo um pouco mais original e abrangente. Naturalmente, não estamos a esquecer o fato de que, ao nos inclinarmos para **The Catcher in the Rye**, poderíamos também incorrer no deslize de nos limitarmos a abordar, tão somente, a marginalidade normal e previsível do adolescente em conflito que vivencia

seu ritual de admissão na idade adulta; não foi difícil evitar este erro, todavia, porque o texto esteve constantemente a nos evidenciar e afirmar sua transcendência em relação à fábula que tece. A trajetória de iniciação de Holden na maturidade, enquanto alegoria que remete ao drama do ser humano encarcerado numa sociedade claustrofóbica e massificante, somada às características do caráter e da psicologia do personagem de Holden, empresta-lhe uma dimensão de marginalidade absolutamente verdadeira e sincera — e positivamente cada linha da narrativa, entrelaçada com cada gesto do narrador, são testemunhas eloquentes desta marginalidade. A inadequação de Holden remete, em essência, à indignação de todos os marginais do Universo — seja qual for a roupagem marginal por eles envergada no desempenho do papel do cotidiano.

Tencionamos estudar o marginal e a marginalidade em **The Catcher in the Rye**, rastreando no solo do texto as imagens simbólicas que espocam a partir do mito e estrelam o céu da narrativa. Posto que o mito é, como sustenta Mark SCHORER, "... the dramatic representation of our deepest instinctual life, of a primary awareness of man in the universe, capable of many configurations upon which all particular opinions and attitudes depend"¹³, sua análise se nos afigura significativa e reveladora; o mito apresentado na obra é o mito do herói arquétipo que, através dos rituais relativos à busca e iniciação, atinge a transformação e a redenção. Na busca, o Herói, como salvador ou libertador, "... undertakes some long journey during which he must perform impossible tasks, battle with monsters, solve unanswerable riddles, and overcome insurmountable obstacles in order to save the kingdom and perhaps marry the princess"¹⁴; na iniciação, o Herói "undergoes a series of excruciating ordeals

in passing from ignorance and immaturity to social and spiritual adulthood, that is, in achieving maturity and becoming a full-fledged member of his social group".¹⁵

Ao mergulhar nos rituais de busca e iniciação, obviamente o herói de *The Catcher in the Rye* mergulha também numa variação do arquétipo da morte e do renascimento — o que, consequentemente, remete a outro mito fundamental: o da imortalidade:

Immortality: another fundamental archetype, generally taking one of two basic narrative forms:

- a. Escape from Time: the "Return to Paradise", the state of perfect, timeless bliss enjoyed by man before his tragic fall into corruption and mortality.
- b. Mystical Submersion into Cyclical Time: the theme of endless death and regeneration — man achieves a kind of immortality by submitting to the vast, mysterious rhythm of Nature's eternal cycle, particularly the cycle of the seasons.¹⁶

Holden passa pelas provas das travessias e batalhas pontilhadas de enormes dificuldades; tenta escapar do tempo, buscando evitar a queda no abismo da corrupção, o que significaria a morte; submerge na mística do eterno ciclo do tempo e da natureza; atravessa os estágios de separação, transformação e retorno inerentes ao ritual de iniciação — a questão, entretanto, é verificar se realmente se transforma ou se, ao contrário, insiste na manutenção da marginalidade, a despeito das mudanças cíclicas que teoricamente se operam nele.

Naturalmente, seria difícil rastreamos as imagens simbólicas e explorar a dimensão mitológica da obra, sem nos utilizarmos da perspectiva analítica que privilegia a interpretação psicológica dos personagens, uma vez que esta perspectiva

"... can afford many profound clues toward solving a work's thematic and symbolic mysteries..."¹⁷. Assim, em nosso acesso a *The Catcher in the Rye*, lançaremos mão, com relativa indistinção, das ferramentas que nos fornecem a abordagem psicológica e a mitológica e arquetípica, em função da estreita e óbvia relação existente entre estas duas possibilidades, como segue:

An obviously close connection exists between mythological criticism and the psychological approach ... : both are concerned with the motives underlying human behavior. The differences between the two approaches are those of degree and of affinities. Psychology tends to be experimental and diagnostic; it is closely related to biological science. Mythology tends to be speculative and philosophic; its affinities are with religion, anthropology, and cultural history.¹⁸

Tentaremos, logicamente, verificar, paralelamente ao estudo do comportamento marginal do protagonista, as implicações não apenas mitológicas e psicológicas, mas também biológicas, culturais, antropológicas e filosóficas que embasam, explicam e norteiam tal comportamento; não temos, entretanto, em nenhum momento, a pretensão de conseguirmos abordar todas as implicações ou de esgotarmos o assunto. Temos plena consciência de que muito já foi escrito sobre J. D. Salinger e seu *The Catcher in the Rye*, e de que mesmo estes estudos — seguramente realizados por teóricos e críticos notadamente mais maduros, experientes e competentes do que nós — não conseguiram exaurir todas as infinitas possibilidades interpretativas e simbólicas da obra. Também não pretendemos, absolutamente, tecer nesta tese uma espécie de colcha de retalhos, utilizando-nos de fragmentos de muitos dos inúmeros estudos críticos relativos ao livro, por acreditarmos que, agindo desta forma, estaríamos tão somente

sendo repetitivos e acomodados — ainda que tal alternativa nos oferecesse, certamente, menor risco de erro. Não obstante, preferimos o desafio e a responsabilidade de tentarmos apresentar mais uma possibilidade de crítica a **The Catcher in the Rye** e mais uma contribuição para a análise do marginal e da marginalidade.

Dividiremos a tese em quatro capítulos, a saber: "Marginal na Marginalidade", "Marginal de Chapéu e Luva", "Marginal de Corpo e Alma" e "Marginal-Messias" —, além desta Introdução e da Conclusão. Resumindo, em linhas bem gerais, no primeiro capítulo verificaremos a questão da construção e da profundidade e extensão do caráter marginal do protagonista de **The Catcher in the Rye**; no segundo capítulo, examinaremos os símbolos heróicos de identificação e proteção que acompanham o personagem; no terceiro, analisaremos como a marginalidade de Holden se reflete, de várias formas, em seu próprio corpo e no corpo da narrativa; finalmente, no capítulo quarto, trabalharemos a noção da momentânea inversão de papéis do protagonista com um importante personagem secundário, que se verifica ao final da narração.

Fundamentados no fato de que tencionávamos elaborar uma tese de Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa num país de língua portuguesa, decidimos escrever a tese em português, ao invés de redigi-la em inglês. Objetivando alcançar maior harmonia no corpo do texto, utilizaremos a tradução brasileira de **The Catcher in the Rye — O Apanhador no Campo de Centeio**.¹⁹ Comparando a referida tradução com o original, reconhecemos naquela um nível de qualidade e adequação que nos permite empregá-la em nosso estudo sem receio de comprometer-lhe a validade.

Concluindo nossa Introdução, esclarecemos que temos ple-

na consciência de que o calvário e a crucificação do marginal, do inconformado, do diferente, têm sido testemunhados e tematizados através dos séculos, ao longo das décadas: apesar de velha, entretanto, a estória não perde a atualidade. Só parece, inacreditavelmente, não ter muita ressonância; estranhamente, a sociedade parece que não se dá conta destas estórias em sua História — posto que que continua, imperturbável e implacável, perfeitamente aplicada em seu trabalho de massificar, despersonalizar, triturar, anular e aniquilar o ser que, imprudentemente, se mostra rebelde a seus preceitos. Talvez seja preciso testemunhar ainda mais, tematizar com mais frequência, denunciar com maior indignação; quem sabe haja ainda, agora e sempre, que gritar mais e muito mais alto pela voz do marginal de todos os tipos e de todos os tempos ... Nós, particularmente, genuinamente acreditamos nesta necessidade. Por isto, neste trabalho, que se pretende uma tese de Mestrado, sem pretensões de ineditismo absoluto, tencionamos, estudar, conforme já anunciamos, algumas facetas do marginal e da marginalidade, em algumas de suas nuances mais originais, ao nosso ver. Sustentamos a esperança idealista, de, com tal estudo, virmos a contribuir — ainda que de forma humilde, lacunar e mesmo precária — para a perspectiva de melhoria de condições da situação do *diferente* na sociedade. Temos a certeza de que muito da dor, da humilhação, do sofrimento e da tragédia inerentes ao cotidiano da existência humana poderia ser sensivelmente minorado se houvesse real respeito pelas diferenças individuais, pelas limitações, pelas medidas, pelos anseios e pelos desejos do ser humano em sua singularidade. A máscara, então, poderia ser mais amena, menos atroz; e a vida conseguiria ser mais bem aquilatada, mais sonora e musical em sua essência.

Julgamos, ainda, necessário esclarecer que gostaríamos, imensamente, de que esta tese pudesse ter sido concebida e concretizada integralmente fora dos cânones e das normas que regem a estruturação dos trabalhos de tese — tanto por acreditarmos que tais limitações formais podem prejudicar a inventividade e a criatividade que, eventualmente, podem acompanhar e enriquecer um estudo acadêmico (na medida em que amarram a mão do pesquisador e cerceiam a liberdade de sua mente), quanto para que obtivéssemos, metalingüisticamente, um efeito pleno de integração entre forma e conteúdo. Não soaria quase absurdo, mesmo, que um trabalho sobre marginais se apresentasse tranqüilamente integrado às convenções e normas? Soa assim como uma heresia, um desrespeito ... marginais, entretanto, já estão habituados aos desrespeitos, o que nos acalma um pouco as convulsões da consciência; talvez mesmo, num exagero de apaixonados, para escrever com genuína coerência sobre marginais e marginalidade, devêssemos ignorar a glória do espaço central das folhas de papel — e utilizarmos tão somente as margens ... Mas, tudo isso é impossível delírio, reconhecemos; ainda que a coisa toda fique meio desconexa, este trabalho, que se pretende uma tese para a obtenção de um grau de Mestre, tem, forçosamente, que se apresentar de acordo com a norma. Tem, ao menos, que tentar. E tentar, tentaremos. Tomamos, porém, a liberdade de ousar solicitar aos eventuais leitores desta dissertação, compreensão e, se possível, complacência para com os momentos em que não formos exatamente felizes em nossa tentativa: afinal, em última análise, trata-se também de uma tese de marginal.

NOTAS

- ¹ELLISON, Ralph. **Invisible Man**. New York: Vintage Books, 1972.
- ²PLATH, Sylvia. **The Bell Jar**. London: Faber and Faber, 1986.
- ³KENNEDY, William. **Ironweed**. New York: Penguin Books, 1984.
- ⁴FOWLES, John. **The Collector**. New York: Dell, 1963.
- ⁵SALINGER, J.D. **The Catcher in the Rye**. Harmondsworth: Penguin Books, 1984.
- ⁶PLATH, p. 254.
- ⁷AIRD, Eileen. **Sylvia Plath: her life & work**. New York: Harper & Row, 1973. Sylvia Plath nasceu em outubro de 1932 e morreu em fevereiro de 1963.
- ⁸FOWLES, p.
- ⁹KENNEDY, p. 227.
- ¹⁰ELLISON, p. 437-438. A ênfase é nossa.
- ¹¹HARPER JR., Howard M. **Desperate Faith: a study of Bellow, Salinger, Mailer, Baldwin and Updike**, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1974. p. 69.
- ¹²HASSAN, Ihab. **Radical Innocence: studies in the contemporary American novel**. Princeton, Princeton University Press, 1961. p. 272.
- ¹³GUERIN, Wilfred L. et al. **A Handbook of Critical Approaches to Literature**. New York: Harper & Row, 1966, p. 117.
- ¹⁴GUERIN et al., p. 121.
- ¹⁵GUERIN et al., p. 121.

¹⁶ GUERIN et al., p. 121.

¹⁷ GUERIN et al., p.

¹⁸ GUERIN et al., p. 116.

¹⁹ SALINGER, J.D. **O Apanhador no Campo de Centeio.** Trad. Alvaro de Alencar et al. 8.ed. Rio de Janeiro : Ed.Autor, 1965. Todas as citações relativas a esta obra, presentes neste trabalho, serão retiradas desta edição; daqui por diante, serão indicadas por ACC, seguido do número da página.

CAPÍTULO I

MARGINAL NA MARGINALIDADE

Para personagem principal de seu *O apanhador no campo de centeio*, Jerome D. Salinger construiu um garoto adolescente de dezesseis anos de idade, a quem batizou com o nome de Holden Caulfield. Para berço de seu rebento, concebeu um ninho esplêndido: criou para ele um lugar numa família classe média alta da exuberante e controvertida cidade norte-americana de Nova Iorque; deu-lhe como companheiros pai e mãe, um irmão adulto, outro irmão morto e uma irmã criança. Designou-lhe um endereço elegante, próximo ao Central Park; forjou-lhe um passado confortável, sarapintado de colégios caros e dinheiro farto; semeou-lhe, no campo da casta em que o plantou, um futuro promissor e, fazendo com que florescesse nas páginas de um presente de crise, fez dele um personagem iluminado e imortal.

A obra tem um enfoque retrospectivo e é narrada em primeira pessoa, pelo próprio Holden. É a estória de Holden, ou melhor, é a parte que interessa da estória de Holden — filtrada através dos olhos adolescentes deste mesmo Holden. Quando inicia o relato, a personagem está se recuperando de um esgotamento físico e mental, num lugar que não especifica — provavelmente um hospital para doentes nervosos, ou uma clínica de repouso; inaugura a narrativa bruscamente, situando seu momento presente — o tempo da enunciação — e interpelando diretamente o leitor:

Se querem mesmo ouvir o que aconteceu, a primeira coisa que vão querer saber é onde eu nasci, como passei a porcaria da minha infância, o que meus pais faziam antes que eu nascesse, e toda essa lenga-lenga tipo David Copperfield, mas, para dizer a verdade, não estou com vontade de falar sobre isso. Em primeiro lugar, esse negócio me chateia e, além disso, meus pais teriam um troço, se eu contasse qualquer coisa íntima sobre eles. ... E, afinal de contas, não vou contar toda a droga da minha autobiografia nem nada. Só vou contar esse negócio de doido que me aconteceu no último Natal, pouco antes de sofrer um esgotamento e de me mandarem para aqui, onde estou me recuperando. ...

Vou começar a contar do dia em que saí do Internato Percey. (ACC, 07)

Significativo estranhamento assola o leitor que inaugura a leitura. Já nas primeiras palavras, ele é vítima de questionamento direto — como se fosse intimado a refletir sobre a autenticidade de seus propósitos em relação à leitura que inicia — ao mesmo tempo em que tem frustradas suas expectativas — ou as expectativas que o narrador imagina que sustenta. "Sacudido" desde primeira linha, o leitor decodifica um "aviso" do gênero "o que vai ser narrado não é exatamente algo com que você esteja habituado, portanto pense bem se quer mesmo iniciar a leitura ...". Há uma cobrança de postura, nesse momento primeiro, da parte do narrador para o leitor; exige o contador da estória que seu receptor seja autêntico, crítico e distante o suficiente para decidir-se sobre a questão da leitura. Ao definir exatamente o que pretende narrar, Holden está sendo honesto e objetivo, fornecendo ao leitor a chance de "bater em retirada". Recusada a chance, entretanto, e prosseguida a leitura, o leitor percebe que é arrastado sem maiores cerimônias para o mundo particular e peculiar do narrador — que passa imediatamente a re-

latar o que lhe aconteceu ao ser reprovado e abandonar a instituição educacional classe média alta em que estudava, o Internato Pencey. O leitor submerge no mundo do tempo do enunciado, então — e é apenas na última página do livro que tornará a emergir, no momento em que irá recuperar, juntamente com o narrador, a barca do distanciamento crítico emprestada pelo tempo da enunciação;

Isso é tudo que eu vou contar. Podia contar também o que fiz quando voltei para casa, e como fiquei doente e tudo, e o colégio para onde vou no próximo outono, depois que sair daqui — mas não tenho a mínima vontade, No duro mesmo. Esse negócio todo não me interessa muito agora. (ACC, p. 180)

A narrativa finda no mesmo ritmo brusco, direto e tempestuoso em que inicia: objetiva, sem rebuscamento de qualquer ordem. Se no princípio, antes de mergulhar na estória, o leitor sofre um estranhamento que o prepara para o mergulho, no final sofre espécie de "acordar": é novamente "sacudido", dessa vez para que retorne completamente à tona da enunciação. Quase que inesperadamente, Holden suspende a corrente do enunciado e retorna ao momento da enunciação, "pescando" o leitor e perturbando-o novamente — na medida em que esclarece, como vemos na citação, que não mais contará coisa alguma e — ainda continuando — que não tem qualquer opinião sobre o que relatou ou sobre o que relatará, e mesmo que se ressenete de ter contado o que contou.

Ao teorizar sobre a questão da temática, B. TOMACHEVSKI afirma que:

A escolha do tema depende estreitamente da aceitação que encontra junto ao leitor. A palavra "leitor" designa em geral um círculo bastante mal definido de pessoas, do qual muitas vezes, o próprio escritor não tem um conhecimento preciso.

A figura do leitor está sempre presente na consciência do escritor, embora abstrata, exigindo o esforço deste para ser o leitor de sua obra. ...

Esta preocupação com um leitor abstrato traduz-se na noção de "interesse".

A obra deve ser interessante. A noção de interesse guia o autor já na escolha do tema. Mas o interesse pode tomar formas bastante variadas. As preocupações de ofício são familiares ao escritor, aos leitores mais próximos, e pertencem aos móveis mais fortes do desenvolvimento literário. A aspiração a uma novidade profissional, a uma obra-prima, foi sempre o traço distintivo das maneiras e escolas literárias mais progressistas. A experiência literária, a tradição à qual se refere o escritor, revelam-se-lhe como uma tarefa legada por seus antecessores, tarefa cuja realização exige toda sua atenção. Por outro lado, o interesse do leitor neutro, estranho aos problemas do ofício, pode tomar formas diversas, partindo da exigência de uma qualidade puramente recreativa (satisfeita pela literatura de "passatempo" de nat Pinkerton a Tarzan) à combinação de interesses literários com questões de interesse geral.¹

Nas partes relativas ao início e ao final de *O apanhador* no campo de centeio percebe-se claramente, como já vimos, a acentuada preocupação com o leitor. Posicionando-se como escritor, Holden, consciente de que não tem conhecimento preciso das expectativas daqueles que eventualmente lerão a estória que se dispõe a narrar, mostra-se empenhado em fornecer-lhes informações sobre o caráter essencial da temática que desenvolverá — a fim de que seus leitores possam se certificar se esta lhes será ou não interessante. Até aqui, nada há de conflitante com a norma, portanto; tradicionalmente, entretanto, a preocupação do escritor com o interesse do leitor traduz-se numa efetiva tentativa de aliciamento, ou seja: o narrador vai procurar, direta

ou indiretamente, cativar o leitor, prendê-lo, conquistar seu interesse, convencê-lo a prosseguir a leitura — numa atitude diversa daquela do narrador de *O apanhador no campo de centeio*.

B. TOMACHEVSKI, ao discorrer sobre a figura do leitor em relação ao escritor, cita uma estrofe de Eugênio Onegin para demonstrar a imagem do leitor sendo formulada num endereço clássico; esta estrofe ilustra nitidamente a postura aliciadora e cordial do emissor para com o receptor:

Esta imagem do leitor pode ser formulada num endereço clássico, como aquele que encontramos numa das últimas estrofes de Eugênio Onegin:

Seja quem for, meu leitor,
Amigo ou inimigo, eu quero de você
Despedir-me afetuosamente.
Adeus. Seja o que for que procura em
mim,
Nestas estrofes indolentes:
A recordação de uma emoção,
Um refrigerio após o trabalho,
Quadros vivos, palavras de espírito
Ou erros de gramática,
Cuide Deus para que neste livro,
Para o divertimento, para o sonho,
Para o coração, para a polêmica dos
jornalistas
Você encontre nem que seja uma migalha;
E agora separemo-nos, adeus.²

Inicialmente, o protagonista utiliza-se do possessivo "meu" antes da palavra "leitor", estabelecendo, assim, um clima intimista, acolhedor: "meu leitor", aninha, acaricia, aproxima. Na sequência, quando explicita que, seja lá qual for o leitor — amigo ou inimigo — a despedida será afetuada, o clima de cordialidade é reforçado; à medida que a estrofe se desenvolve e chega ao seu término, esse reforço é progressivamente enfatizado. O último verso, "E agora, separemo-nos, adeus", ao destacar, entre vírgulas, o vocábulo "separemo-nos" e, ao utilizar-se dos

vocábulos "agora" no início e "adeus" no final, confere um colorido de dor, sofrimento e tragédia à separação, como se implicasse que urge separar-se, ainda que dilacerando a vontade. O narrador de *O apanhador no campo de centeio*, entretanto, encharca de originalidade a sua tradicional preocupação com o receptor: Holden não se dirige ao leitor, no início da obra, para aliciá-lo e fazê-lo cúmplice, mas, como já foi dito, para exigir dele o posicionamento crítico e a disposição sincera que julga necessários à leitura do que vai ser exposto. Além disso, a voz que fala ao leitor não é cordial nem afável; é, ao contrário, agressiva. Não há verniz ou polimento no discurso, não há subterfúgios que procurem amaciar a dureza e a objetividade da mensagem que está sendo veiculada. Holden não acaricia e não aninha seu leitor, não faz nada para seduzi-lo — apresenta-lhe claramente, com exarcebada autenticidade, o perfil do que vai ser narrado, numa atitude coerente com a aversão que nutre pela falsidade e hipocrisia; prosseguir ou não a leitura deverá ser decisão de um sujeito consciente, devidamente alertado sobre as futuras páginas. A mesma originalidade se verifica no derradeiro capítulo, como já vimos: no momento da hora última, Holden narrador preocupa-se em dar adeus ao seu leitor — mas as letras deste adeus não têm brilho úmido de lágrimas ou cor de tragédia; objetividade e autenticidade fazem as tintas daquelas letras de última página. Como no princípio, novamente o narrador frustra as prováveis expectativas do leitor: naquela ocasião, anunciando, numa alusão à obra de Charles Dickens, que a estória que vai contar não seguirá a trilha de David Copperfield; desta feita, ao final, declarando brusca e peremptoriamente que não vai narrar mais absolutamente nada — ainda que provavelmente pudesse fazê-lo — simplesmente por-

que não deseja e porque não sente, no momento em questão, interesse algum pelo que poderia ser tematizado na continuidade da narrativa. Na citada estrofe de Eugênio Onegin, o término do poema, como já foi comentado, com a consequente separação entre narrador e leitor, é tratado como situação que precisa acontecer, ainda que não de todo desejável: o adeus ao leitor é explícito, cordial, e tem tonalidade de dor, de dificuldade inevitável, que urge ser transposta; em *O apanhador no campo de centeio*, o momento da separação é deliberadamente determinado pelo narrador — e por um narrador que faz questão de deixar bem claro a sua determinação, como já dissemos, de não prosseguir contando coisa alguma, e que ainda lamenta ter narrado o que já narrou. O protagonista na estrofe de Onegin discorre sobre sua preocupação no sentido de que o leitor — afável ou não — consiga encontrar em seu livro ao menos uma partícula do que for que procure. A opinião do leitor, portanto, bem como seus interesses, têm ali enfoque primordial; já com Holden, o enfoque primordial do discurso recai não no exame da opinião ou posição do leitor face ao que foi narrado — mas sim no exame daquilo que o próprio narrador pensa sobre a narrativa:

... D.B. me perguntou o que é que eu penso sobre esse troço todo que acabei de contar. Eu não soube o que dizer. Para ser franco, não sei o que eu acho disso tudo. Tenho pena de ter contado o negócio a tanta gente. Só sei mesmo é que sinto uma espécie de *saudade* de todo mundo que entra na estória. ... A gente nunca devia contar nada a ninguém. Mal acaba de contar, a gente começa a sentir saudade de todo mundo. (ACC, p. 180)

Despojada e sinceramente, Holden, como pode ser comprova-

do na passagem destacada, admite que não sabe como julgar a própria narrativa. Como discorrer sobre o pensamento do leitor a respeito do que lhe foi relatado, então, se o próprio relator não consegue expor seu pensamento acerca do mesmo assunto? Holden afirma também que se ressentia de ter contado tudo o que contou, e que experimenta a sensação de perda e de saudades das personagens envolvidas na estória. Ao contrário do que tradicionalmente ocorre, em finais de narrativas cujos narradores dirigem-se aos receptores, o narrador em **O apanhador no campo de centeio** manifesta ao leitor seu pesar ao ter que deixar, encerrando a narrativa, não o leitor — mas os personagens da fábula, mesmo os negativamente caracterizados. É um narrador, então, cuja prioridade tende a ser a honestidade e a autenticidade — ainda que para isso seja necessário renunciar a tratar o leitor com afabilidade e comprometer a própria auto-imagem, na medida em que se reconhece incapaz de avaliar e julgar uma narrativa que é integralmente sua; um narrador que, antes de tudo, tenta preservar a essência de sua estória — os fatos e os personagens.

Não há como deixar de observar, entretanto, que as últimas linhas de **O apanhador no campo de centeio** revelam também uma certa ligação afetiva da parte do narrador para com o leitor; ao sustentar que não se deveria nunca contar nada a pessoa alguma, Holden está não apenas aludindo à sua vocação de escritor — como coloca Howard M. HARPER Jr.³ —, mas ainda evidenciando relativo carinho para com o leitor, na medida em que está quase que o aconselhando a não lhe seguir os passos, salvo se desejar encontrar dor e sofrimento.

A análise das passagens enfocadas leva-nos a constatar que o que acontece nos discursos de abertura e de fechamento em

O apanhador no campo de centeio é uma subversão do que pode ser considerada como uma atitude relativamente tradicional nos procedimentos narrativos, ou seja: Holden narrador, marginal, submete-se às normas, dirigindo-se ao leitor com a preocupação de contextualizá-lo face à obra — mas o faz de forma não convencional ou previsível. Vale afirmar, então, que se trata de um padrão quebrando o padrão: Holden, como marginal, não deveria submeter-se à norma; ele o faz, no entanto, utiliza-se da própria norma para inovar, diversificar e romper com o tradicional. É marginal na marginalidade.

Holden é um adolescente sensível, delicado e inocente. Portador de uma honestidade compulsiva, refletida até mesmo na fiação do tecido do texto. Não compartilha dos valores de sua comunidade, não suporta a superficialidade e falsidade que, a seu ver, embasam e norteiam a vasta maioria dos atos de seus semelhantes. O cotidiano apresenta-se para Holden assim como uma espécie de campo de batalha insuportável, desprovido de sentido e incoerente. Crítico, consciente da relatividade dos conceitos, da diferença entre aparência e essência, Holden é sempre a nota dissonante, a cor que não combina, a presença que incomoda. É marginal, como já foi colocado.

Nada há de excepcional, entretanto, num adolescente marginal; a sociedade, sempre competente e criteriosa quando se trata de defender seus interesses, suas instituições, convenções e tradições, prevê em seu cauteloso organograma um espaço nítido e bem definido para a figura tradicionalmente marginal do adolescente. Como Daniel BECKER bem explicita,

Do ponto de vista do mundo adulto, isto é, o sistema ideológico dominante, o adolescente é um ser em desenvolvimento e em conflito. Atravessa uma crise que se origina básica-

mente em mudanças corporais, outros fatores pessoais e conflitos familiares. E, finalmente, é considerado "maduro" ou "adulto" quando bem adaptado à estrutura da sociedade, ou seja, quando ele se torna mais uma "engrenagem da máquina".⁴

Há uma grande expectativa, portanto, em relação à marginalidade dessas criaturas em fase de transição, que sustentam ainda um pé na infância quando já têm uma ponta do outro roçando o solo "firme e seguro" da vida adulta. O comportamento normal, esperado e mesmo cobrado do adolescente é justamente o comportamento marginal, entre outros fatores porque, como sustenta BECKER,

O novo, o questionamento e o conflito que muitas vezes explodem no adolescente são muito perigosos ... então, nada melhor que enclausurar todas essas ameaças em um período da vida do indivíduo, aplicar-lhes um rótulo de "crise normal" e definir a adaptação às regras vigentes como "cura" ou "resolução" da crise.

Enclausurar o diferente, num espaço físico, ideológico ou temporal, pode ajudar significativamente na preservação do sistema vigente. Encerrar a marginalidade natural do adolescente num período pré-determinado não é muito diferente de aprisionar a loucura em manicômios ou clínicas de repouso — o que se faz imperioso, então, principalmente pelo que aponta João FRAYZE-PEREIRA citando Marcuse, num estudo sobre o caráter da loucura:

Como diz Marcuse, pensador contemporâneo da chamada Escola de Frankfurt, "a fuga para a interioridade e a insistência numa esfera privada podem bem servir como baluarte contra uma sociedade que administra todas as dimensões da existência humana". Nesse sentido, se

a loucura é uma experiência que selvagemmente afirma a subjetividade, a imaginação, a fantasia, o louco é aquele que emerge da rede de relações de troca e dos valores de troca, retira-se da realidade da sociedade burguesa e faz sua entrada em outra dimensão da existência. Isto é, deslocando o indivíduo para fora do domínio do princípio da eficácia e da obtenção do lucro para a esfera dos recursos íntimos do homem, a loucura pode ser considerada uma força poderosa na invalidação dos mais caros valores burgueses.⁶

A marginalidade do louco e do adolescente é convenientemente trabalhada pelo sistema. O primeiro não representará perigo iminente, se adequadamente rotulado como demente e encarcerado em espaços físicos ou na indiferença e descrédito dos indivíduos ditos normais; o segundo também não, uma vez que está devidamente enquadrado numa moldura de crise passageira, previsível e saudável — que representa o período de transição que se faz ponte para o terreno da completa aceitação e assimilação da maioria dos valores que questiona.

Holden enquadra-se com perfeição nos motivos dessas duas telas: a da adolescência e a da demência — ou a de algum estado muito próximo da demência. Em seu momento presente, o narrador revela a própria história do fundo de sua adolescência, encarcerado numa clínica de tratamento psiquiátrico; se, na sua introdução, a obra não esclarece completamente o espaço físico onde se encontra situado o narrador, na medida em que Holden não menciona explicitamente a natureza do local, mas apenas insinua, o final da narrativa definitivamente informa tratar-se de um local para tratamento de pessoas psiquicamente perturbadas.

Holden, portanto, é uma pessoa duplamente marginal — um adolescente psicologicamente debilitado e duplamente marginali-

zado: está isolado e enclausurado na moldura do período da adolescência e nos muros de uma clínica de repouso. Entretanto, apesar de duplamente rendido, enredado por dois poderosos mecanismos de preservação do sistema vigente, Holden encontra um meio eficaz de efetiva libertação: o contar sua estória, o tecimento do texto, a narrativa, a escritura. A **concritude** das palavras que materializam a narrativa pode ser encarada como reflexo da vitória do marginal ao conseguir efetivamente burlar o sistema que o oprime — e, neste exato momento, Holden ingressa numa terceira dimensão de marginalidade, que corrobora para seu estado de marginal na marginalidade: via de regra, o sistema é vitorioso, o deficiente é sufocado, a singularidade e a interioridade são vigorosamente estilhaçadas pelas engrenagens da sociedade — que as transformam em milhares de caquinhos minúsculos, jamais desprovidos de seu brilho insistente de cristal colorido, mas definitivamente destituídos da força que lhes conferia o todo reunido. Desta forma, sem dúvida, quando os cacos são vitoriosos, quando o marginal rechaça seu opressor, sobrepondo-se a ele de alguma maneira realmente efetiva, este marginal se diferenciara significativamente dos demais elementos que comungam com ele a marginalidade — e será marginal na marginalidade, como o é o personagem de Holden em **O apanhador no campo de centeio**.

Como já colocamos anteriormente, o adolescente é tradicionalmente marginal, contrário à norma vigente, averso ao sistema. Há uma série de características comuns aos adolescentes que nos permite reuni-los num todo relativamente previsível. Não se trata, evidentemente, de aglutiná-los todos numa massa uniforme, simplificando suas diferenças individuais a ponto de

afirmar que são iguais. Na sociedade em que estamos inseridos, a adolescência está se tornando um período progressivamente mais longo e mais complexo, e mesmo a definição do que vem a significar ser um adulto está bem mais obscura e confusa do que era há alguns anos atrás. É ponto lógico e pacífico, portanto, que, num contexto em que influem variados fatores individuais, psicológicos, familiares, culturais, regionais, econômicos, políticos e sociais, a juventude tenda a envergar idéias, posturas e comportamentos os mais diversificados possíveis. Alguns adolescentes contestam, rejeitam valores, clamam por mudanças, lutam por novo e maior espaço; outros há que desejam reproduzir os valores do núcleo familiar e comunitário, de modo que as mudanças por que passam restringem-se mais à esfera das transformações físicas do que propriamente emocionais; alguns outros, ainda, sobrevivem à adolescência integralmente dissociados de qualquer tipo de crise mais intensa e significativa, atingindo a chamada idade adulta sem maiores transtornos; outros há que passam por profundas modificações emocionais e psicológicas antes mesmo que o físico comece a espelhar as alterações próprias da puberdade — e, por aí fora, as diferenças e especificidades de cada caso se fazem mais e mais notórias e comprovadas. Há muitos ritmos e diversos sons que acompanham as danças do adolescer — mas há uma nota e um movimento coreográfico comum a todas elas: ainda que diversificados e distintos, os dançarinos da adolescência estão sempre todos unidos entre si pelas diferenças que apresentam em relação ao mundo que os rodeia, sejam estas diferenças da ordem que forem. Em outras palavras, os adolescentes estão sempre "jogando noutro time" — mas, ainda assim, **jogando** e, mesmo que en-

capsulados em algum tipo de solidão interior, num **time**. Holden, entretanto, é um adolescente relativamente descontextualizado e bastante peculiar, que, entre outras excepcionalidades, desprezenciosa e imperturbavelmente se autoqualifica covarde e ruim de briga; que se revela bem entrosado com os irmãos — principalmente com Phoebe, com quem se identifica significativamente — e que se preocupa com a possibilidade eventual de suas atitudes virem a desgostar seus pais. Desta forma, somos inclinados a afiançar que o narrador protagonista de **O apanhador no campo de centeio** baila sua adolescência num ritmo extremamente inovador, particular e isolado, como tentaremos demonstrar.

Retomando a metáfora do jogo como representação da vida, podemos afirmar que Holden não joga, efetivamente, praticamente jogo⁸ nenhum, em time algum — o que não quer dizer que não está vivendo, mas sim que vive à margem daquilo que pode ser considerado, metaforicamente, como o jogo da vida. Vejamos o seguinte trecho, que ilustra parte da conversa entre o adolescente e um seu professor de História, bem como a reflexão de Holden sobre o assunto:

— E o que foi que ele disse a você?

— Ah ... esse negócio de que a Vida é um jogo e tudo mais. E que a gente precisa jogar de acordo com as regras. ... Só ficou falando que a Vida é um jogo e tudo. O senhor sabe.

— E a vida é um jogo, meu filho. A vida é um jogo que se tem de disputar de acordo com as regras.

— Sim, senhor, sei que é. Eu sei. Jogo uma ova. Bom jogo esse. Se a gente está do lado dos bacanas, aí sim, é um jogo — concordo plenamente. Mas se a gente está do outro lado, onde não tem nenhum cobrão, então que jogo é esse? Qual jogo, qual nada. (ACC, p. 13).

Nesse fragmento de diálogo e na rápida reflexão de Holden sobre o tema em discussão, está claro que o garoto não se encaixa nas "regras do jogo". Note-se ainda, que a primeira vez no livro que o narrador utiliza a palavra "vida" se dá nesta oportunidade, quando relata ao professor de História o que lhe disse o diretor do Internato Pencey. No discurso que Holden reporta ao professor — na voz de Holden, portanto, —, quando o vocábulo "vida" inaugura sua aparição no livro, ele está grafado com a letra inicial maiúscula: "Vida". Quando o professor pronuncia a palavra "vida", ela já aparece grafada com letra inicial minúscula — e assim é pelo resto da narrativa, seja ela mencionada por Holden ou por outro personagem qualquer. Naturalmente, podemos entender que "vida" inicialmente aparece com letra minúscula, porque Holden estava a relatar ao professor uma conversa na qual o falante define o processo da vida como sendo jogo — portanto, "vida" teria letra inicial maiúscula única e exclusivamente por tratar-se do nome próprio de um jogo. Não obstante, podemos, por outro lado, também sustentar que "vida" leva letra inicial maiúscula ao aparecer pela primeira vez no livro, pronunciada por Holden, para implicar que o significado que o narrador atribui ao significante "vida" difere substancialmente daquele atribuído pela maioria dos indivíduos. Holden é marginal — é mesmo um adolescente marginal — como já dissemos, que não se adapta ao sistema, suporta mal o cotidiano, não concorda com as normas e, ao seu ver (como teremos oportunidade de comprovar e analisar detalhadamente mais tarde neste trabalho), as demais pessoas encaram a vida fundamentadas em valores superficiais inconsistentes ou mesmo falsos. O personagem tem plena consciência da própria marginalidade, sa-

be que não se encaixa nos parâmetros do jogo — assim como acredita firmemente que boa parte do universo que o circunda é má e falsa; ainda não foi corrompido por esse universo, e luta arduamente por não se deixar corromper. Na sua concepção de valores, portanto, o seu universo particular, interior e marginal, está infinitamente acima do universo exterior em que está submerso — o que o torna um ser só e incompreendido — além dos limites da mera crise de adolescência —, mas que também o faz senhor de um espaço privilegiado, de onde consegue observar e criticar tudo e ao mesmo tempo conservar-se imune a um estado de coisas que não aprova.

A inadequação de Holden em relação a tudo e a todos é patente do princípio ao término da narrativa; desde o início ele encontra-se "fora do jogo", literal e simbolicamente. Já no momento inaugural do tempo do enunciado, seu deslocamento é explicitamente tematizado:

... era o sábado do jogo de futebol com o Saxon Hall, considerado um grande acontecimento no Pencey. Último jogo do ano, era caso para suicídio ou coisa parecida se o Pencey não vencesse. Lembro-me que eram umas três horas da tarde, e eu, em pé, lá em cima do morro, bem ao lado de um canhão maluco da Guerra da Independência. Dali podia ver o campo todo, os dois times se massacrando por toda a parte. Não dava para ver direito as arquibancadas, mas dava para se ouvir os gritos da torcida, fortes e terríveis do lado do Pencey, porque o colégio em peso estava lá — menos eu — e débeis e desanimados do pessoal do Saxon Hall, porque o time visitante quase nunca trazia muita gente. (ACC, p. 08. Os grifos são nossos).

Após explicar o lugar onde se encontrava na hora do jogo que descreve, Holden interrompe-se no parágrafo seguinte para

caracterizar uma colega de escola, a quem admirava; após algumas linhas, interrompe a caracterização da garota para explicar, nos dois próximos parágrafos, as razões pelas quais não se encontrava no jogo. Vejamos a primeira delas:

Eu estava ali no alto do morro, e não no campo, porque tinha acabado de chegar de Nova York com a equipe de esgrima. Eu era a droga do capitão da equipe. Grande merda. Tínhamos ido a Nova York, de manhã, para uma competição com o colégio Mc-Burney. Só que não houve competição nenhuma. Esqueci os floretes, o equipamento e a porcaria toda no metrô. Também, a culpa não foi só minha. Tinha que ficar me levantando o tempo todo para olhar o mapa e saber onde a gente tinha que saltar. Por isso voltamos para o Pencey lá pelas duas e meia, em vez de chegar na hora do jantar. **Na viagem de volta o time me deu o maior gelo.** Até que foi engraçado. (ACC, p. 08. Os grifos são nossos).

Analiseemos agora, pormenorizadamente, o parágrafo transcrito. No início do tempo do enunciado, Holden encontra-se no alto de uma colina, contemplando o jogo de futebol que acontecia embaixo, no campo que se descortinava do morro — numa atitude de observador que remete à visão narrativa qualificada por Boris USPENSKY⁹ como "Bird's — Eye View". Exposto, desagasalhado no cume de uma colina gelada, numa tarde de inverno que começa a declinar, parado ao lado de um canhão que havia sido utilizado durante a Revolução. De seu posto junto ao canhão, Holden tem a seus pés o panorama do campo todo e pode assistir ao jogo que lá se desenrola, violento, com os dois times a massacrarem-se; pode, igualmente, divisar a arquibancada e ouvir os gritos "profundos e terríveis" da platéia que acompanha o jogo, torcendo pelo time da casa, exaltando-o a esmagar o time visitante. Segundo Holden, praticamente a escola toda ali se encon-

trava — menos ele. Se observarmos cautelosamente a estruturação do parágrafo, a seqüência de idéias, a pontuação e os verbos escolhidos, percebemos que ali há muito mais do que a simples descrição de um jogo de futebol; os olhos do observador que descreve o cenário do jogo, emprestam ao campo um significado de arena romana, onde platéias delirantes acompanhavam frenéticas a luta estúpida de homens debilitados contra leões monstruosos e famintos, protagonizando um espetáculo bárbaro e absurdo — donde saem derrotadas, sobretudo, a decência e a dignidade do ser humano de todos os tempos. O evento esportivo, que entusiasma e eletrifica a juventude da arquibancada, só consegue inspirar no jovem observador postado ao alto da colina sentimentos de ironia, repulsa ou melancolia; nenhum frenesi, nenhuma expressão de arrebatamento com o desenrolar do jogo. Apenas e tão somente um desprezo irônico, melancólico, que não beira à indiferença porque, pelo tom dominante no parágrafo em questão, está sarapintado de dor. Não uma dor explícita, teorizada, explicada; uma dor, sim, que emana das palavras escolhidas para a descrição do que os olhos acompanham e da ideologia que escorre dos significados dos significantes selecionados; uma dor implícita, que diz "não" e que se faz revolução por não concordar com o espetáculo que presencia; uma dor cujo portador — postado ao lado de um canhão, resto palpável e concreto de uma outra guerra que se qualificou revolucionária — teria, provavelmente, se quisesse, armas para exterminar-lhe a causa. O canhão e Holden, lado a lado, estão unidos pelo mesmo estopim de potencial de força; ambos, entretanto, estão mudos e imobilizados. Um é peça de museu, relíquia de um tempo antigo e enterrado, fóssil inerte; outro é soldado desgarrado, impotente na sua

solidão declarada, desagasalhado no meio do inverno, no alto da colina. O jovem não pode ativar o canhão, para com ele modificar a realidade que lhe é desagradável; a força revolucionária evocada pela figura maciça e concreta do canhão calado, entretanto, mistura-se com a imagem fragilizada do jovem, a descoberto no alto da colina, emprestando-lhe força e presença. E ambos, forças latentes, expostos, observam. Alheios ao combate, descrentes da batalha, ausentes do jogo, deslocados no meio do sábado.

Quando passa a explicar as razões pelas quais não estava participando das atividades relativas ao jogo, o narrador utiliza-se, no original¹⁰, da expressão "... I was standing **way up** on Thomsen Hill, **instead of down** at the game ..." quando introduz a primeira das razões; ao explicitar a segunda, novamente inicia o parágrafo enfatizando "... I wasn't down at the game ...". O narrador, então, sem teorizar sobre sua concepção de vida ou sobre a questão de seus valores individuais, revela sua ideologia: ele está no alto — "up on the hill" — e não na parte baixa — "down at the game". O jogo e seus protagonistas estão num patamar inferior ao de Holden, de modo que este, além de observá-los, o faz do alto. A superioridade do narrador é enfatizada no contraste dos vocábulos "up" e "down", insistentemente repetidos e aproximados. Holden, no alto da colina, tem um significado bastante especial, portanto. Juan-Eduardo CIRLOT afirma que:

A diferença de significações atribuídas ao simbolismo da montanha deriva, mais que da multiplicidade de sentido, do valor dos componentes essenciais da idéia de montanha: altura, verticalidade, massa, forma. Do

primeiro derivam interpretações como a de Teillard que assimila a montanha à elevação interna ou transposição espiritual da idéia de ascender. ... O sentido místico do cimo provém também de que é o ponto de união do céu e da terra, centro pelo qual passa o eixo do mundo, ligando os três níveis ...¹¹

O marginal plantado ao lado de um canhão no alto da colina, isolado, contemplando a pequena multidão que se agita aos seus pés, adquire conotações místicas de ser superior, elevado, ascendente e privilegiado. A multidão lá embaixo — no "porão" do inconsciente não resolvido — é também significativa enquanto extensão dos pesadelos, dos conflitos inconscientes desse mesmo ser marginal. Citando CIRLOT,

A multidão supera já o conceito de multiplicidade e dá lugar à nova entidade do numeroso como totalidade, como unidade fracionada e decomposta. Por isso tem muito tino a interpretação de Jung à multidão, especialmente se se move e agita, traduz um movimento análogo do inconsciente ...¹²

O ser que se encontra no alto da colina padece de profundo conflito interior, de questionamentos que o martirizam e penitenciam; a pequena turba a que ele se sobrepõe, formada por jogadores e torcedores que se agitam e movimentam ao som de gritos, é a extensão e o reflexo do inferno interior do protagonista, bem como a representação simbólica do também infernal inverno exterior que o rodeia — e do qual ele não é parte integrante, mas sim nota dissonante, em todos os sentidos.

Como primeira razão para não ter estado inserido no meio da agitação do jogo, Holden apresenta, como vimos, o fato de ter, na ocasião, acabado de chegar de Nova Iorque com o time de

esgrima, do qual afirma, desdenhosamente, ser o capitão. O time chegara ao Internato mais cedo do que o esperado, porque Holden — preocupado com o local onde o time deveria saltar do metrô, com a finalidade de encontrar-se com o time de McBurney School, para um jogo — simplesmente esquecera no trem o equipamento, de modo que não houvera possibilidade de acontecer jogo algum; desta forma, o grupo retornara cedo, chegando em meio ao jogo de futebol. Tradição, convenção e marginalidade novamente juntos; apesar de não se enquadrar no sistema — ou em praticamente nenhum "jogo" — e de ser na realidade um elemento não integrado com as outras pessoas — e não componente de "time" algum, portanto — Holden peculiariza sua própria condição marginal, uma vez que, no caso, submete-se temporariamente às normas, ainda que apenas para contestá-las: é o capitão de um time que, na verdade, não integra. O curso do trem lhe é mais atraente do que a iminência da competição — e ele, então, impede o acontecimento da partida, esquecendo o equipamento todo no metrô. Os demais componentes do time, então, hostilizam-no durante o caminho de volta — atitude que Holden considera engraçada, divertida. Além de não se encaixar no "jogo", sua pessoa é responsável por impedir a participação dos que nele se encaixam perfeitamente; como se não bastasse, ao invés de aborrecer-se com a hostilidade dos colegas — atitude esperada de um adolescente rejeitado pelo próprio grupo, que, via de regra, lhe é referencial de apoio, identificação e segurança —, diverte-se com ela, provavelmente frustrando os companheiros. Holden, imprevisível, incomoda, perturba, atrapalha o fluxo normal dos acontecimentos, desorienta com sua aparente incoerência.

Como segunda razão para explicar sua ausência da agita-

ção do jogo de futebol, o narrador apresenta o fato de que estava a caminho da casa de seu professor de História, Sr. Spencer, para dele despedir-se. Atente-se para o detalhe de que se trata do professor de História¹³ e que este, segundo Holden, sabia que o aluno não mais regressaria ao Internato Pencey — motivo pelo qual enviara ao discípulo um bilhete solicitando-lhe que o visitasse antes de ir para casa. É com esta pessoa que, um pouco mais tarde, Holden vai entabular a conversa sobre a questão da vida ser um jogo que se deve jogar de acordo com as regras, a que já nos referimos anteriormente. Holden não se submete às regras, portanto não há, praticamente, jogo possível para ele, no universo dos jogos já estabelecidos. É no parágrafo imediatamente posterior ao parágrafo em que alude pela primeira vez ao professor, que o narrador informa ao leitor que havia sido expulso do Internato Pencey:

... eu tinha sido chutado do colégio. Não ia mesmo voltar depois das férias de Natal porque tinha sido reprovado em quatro matérias e não estava estudando nada. Eles tinham me avisado mais de uma vez que eu devia me dedicar aos estudos ... mas nem liguei. E aí fui reprovado. (ACC, p. 09)

Ser expulso de um estabelecimento de ensino tradicional e conceituado não é exatamente fato de pouca monta. O narrador, no entanto, não sugere a idéia de que se preocupa grandemente com o que lhe sucedeu, ao contrário: narra o episódio em termos que sugerem displicência, descaso mesmo, no tom de quem lembra, muito por acaso, de algo não muito significativo — mas que ainda assim merece ser relatado, a título de mera informação, no tom de quem expõe o óbvio, o elementar: como não respeitava as

regras — muito menos o jogo —, nada há que surpreender-se com o ser expulso. Implicitamente, Holden está dizendo que não foi simplesmente colocado para fora do colégio, mas é sim como se houvesse sido, simbolicamente, chutado para fora do jogo da vida; ao implicar sua eliminação do cenário da partida, juntamente com o que anteriormente narra sobre o jogo de futebol e o time de esgrima, o narrador antecipa para o leitor a reflexão que fará durante a conversa com o professor de História — quando afirmará que só há condição de "jogo" para quem se curva às exigências do sistema e de suas convenções.

Ao final do parágrafo em que informa ter sido expulso do Internato Pencey por ter sido reprovado, Holden refere-se ao fato de que o colégio tem alto nível de ensino — "Eles reprovam um bocado de gente no Pencey, porque o colégio tem um alto nível de ensino. Tem mesmo, no duro". (ACC, p. 09) — o que motiva muitas reprovações. Em primeira instância, temos nesse momento a reflexão sincera e autêntica do indivíduo que reconhece a própria limitação, e que aceita com tranquilidade a punição advinda da Instituição que lhe é notoriamente superior; e neste caso, o marginal adquire suficiente distanciamento crítico para analisar com frieza sua relação com o sistema, optando por endossar a excelência deste último. Em segunda instância, entretanto, numa leitura ligeiramente mais atenta, podemos perceber uma breve tonalidade de ironia mal camuflada nas duas últimas afirmações que encerram o parágrafo em questão — principalmente se levarmos em conta a asserção peremptória formulada pelo narrador um pouco antes, no início do capítulo, com relação ao colégio:

... O Pencey é aquele colégio em Angerstown, Pennsylvania. Já devem ter ouvido falar nele, ou pelo menos visto os anúncios. Eles fazem propaganda em mais de mil revistas, mostrando sempre um sujeito bacana, a cavalo, saltando uma cerca. Parece até que lá no Pencey a gente passava o tempo todo jogando polo. Pois nunca vi um cavalo por lá, nem mesmo para amostra. E, embaixo do sujeito a cavalo, vem sempre escrito: "Desde 1888 transformamos meninos em rapazes esplêndidos e atilados". Pura conversa fiada. Não transformam ninguém mais do que qualquer outro colégio. E não vi ninguém por lá que fosse esplêndido e atilado. Talvez dois sujeitos, se tanto. E esses, com certeza, já chegaram lá assim. (ACC, p. 07-08)

A crítica feroz e severa à tradição incontestada, à divulgação transfigurada da realidade, ao pedantismo de uma Instituição que se diz responsável por maravilhas que nunca na verdade realizou, se faz clara e revelada no texto que acabamos de citar. É evidente o deboche e o desprezo do narrador em relação à estratégia mascarada que faz a imagem de idoneidade e respeitabilidade do colégio que está deixando para trás. Retornando às passagens que há pouco analisávamos, então, relativas ao alto nível de ensino do Internato Pencey, podemos afirmar que o narrador presenteia com um comentário hipócrita uma Instituição que se lhe afigura hipócrita; neste caso, o marginal reconhece, inconscientemente talvez, a própria superioridade em relação ao colégio, que estaria num nível inferior ao seu — não seriam os reprovados que não acompanhariam o alto nível do colégio, então, mas sim o colégio que, medíocre, não estaria à altura desses elementos — e que sem condições de assimilá-los, os jogaria para fora de seus domínios. Ao afirmar ironicamente a excelência da Instituição, dessa forma, Holden está na realidade desnudando-lhe a fragilidade, a ineficiência e a superficialida-

de.

Ainda com referência ao julgamento do narrador sobre o Internato Pencey, vale a pena discorrer um pouco sobre o teor da reflexão que o mesmo faz sobre Selma Thurmer, a colega que descreve superficialmente na rápida divagação que faz quando discorre sobre o jogo de futebol. Selma era filha do diretor do Internato e Holden a admirava porque entendia que ela sabia da falsidade do pai:

... A tal Selma Thurmer — que era filha do diretor — ... não era exatamente um tipo que deixasse a gente com água na boca. Mas era muito boazinha. ... Simpatizei com ela. Tinha um nariz enorme, as unhas eram todas roídas e avermelhadas, usava um desses seis postigos que apontam para todo lado, mas no fim a gente sentia um pouco de pena dela. O que eu gostava nela é que não vinha com aquela conversa de que o pai era um grande sujeito. Com certeza sabia o cretinaço que ele era. (ACC, p. 08)

O diretor personifica e a escola concretiza, na concepção de Holden, a hipocrisia que embasa as atitudes que são ali tomadas; o diretor reitera a falsidade da Instituição, que por sua vez realimenta a cretinice do diretor — num efeito de mútuo amparo. A escola e o diretor são a mesma coisa, um é o decalque do outro; quando o diretor diz a Holden que a vida é um jogo que tem que ser jogado de acordo com as regras, está verbalizando a tradição e as convenções que fundamentam a Instituição, que privilegia o lugar comum e massacra o diferente, o elemento rebelde aos seus dogmas e às suas prescrições — enquanto que uma escola moderna, de real qualidade, deveria primar por respeitar e incentivar as diferenças individuais. Selma, por outro lado, representaria a parte pura do diretor, a sua exten-

são ainda não corrompida, a gota de autenticidade no rio de falsidade que é o pai. Holden identifica-se com Selma, na medida em que ambos, inadequados, cada qual à sua maneira se opõem à figura de Dr. Thurmer e à Instituição; nela, o adolescente encontra apoio para sua contestação — ainda que um apoio não explícito, e ainda que ela não fosse exatamente o tipo de garota que o entusiasmava. Selma e Holden, colocados ao lado do Dr. Thurmer e do Internato Pencey, oferecem ao leitor um contraste que intensifica o abismo de diferenças existentes entre aquilo que se anuncia e se garante sobre a Instituição e aquilo que ela realmente é e representa.

Após descrever Selma, como já anteriormente colocamos, Holden explica as razões que o impediam de estar "down at the game", informa o leitor sobre sua expulsão da escola e tece considerações — também já aqui comentadas — sobre o nível acadêmico do Internato Pencey. Em seguida, em tom de quem interrompe abruptamente uma divagação que se faz longa e incômoda, o narrador retoma o ponto da narrativa em que descrevia sua posição de observador no alto da colina — e engrena a marcha de seu relatar, dando a impressão de que vai avançar no curso narrativo, passando a contar o que teria acontecido em seguida ao momento em que estava na colina; ao invés disso, entretanto, ele volta à sua opinião negativa sobre a escola, torna a remeter à sua condição de superioridade em relação ao jogo e, então, surpreende o leitor com uma revelação desconcertante: na verdade, está experimentando um certo sentimento de melancolia, de tristeza ou de saudade antecipada por estar deixando o Internato:

Só estava zanzando por ali para ver se conseguia sentir uma espécie qualquer de despedida, porque já deixei uma porção de colégios e lugares sem ao menos saber que estava indo embora. Odeio isso. Não importa que seja uma despedida ruim ou triste, mas quando saio de um lugar, gosto de saber que estou dando o fora. Se a gente não sabe, se sente pior ainda. (ACC, p. 09)

Para que consiga criar para si mesmo uma atmosfera propícia para compreender efetivamente sua situação de estar saindo do colégio — e a necessidade de sair de um lugar ao qual não se ambienta — Holden necessita evocar a lembrança específica de uma experiência significativamente negativa ali vivenciada. Numa atitude típica de quem esqueceu — ou mesmo perdoou — as agruras do passado, o protagonista precisa esforçar-se para recordar a dor e reavivar a sensação de sofrimento por ela causada. Esta mesma coloração melancólica e triste que tinge a narrativa quando o narrador relata o episódio de sua saída do Internato Pencey, reaparece no momento em que este narrador está prestes a deixar a própria narrativa; no último parágrafo de **O apanhador no campo de centeio**, já citado no início deste capítulo, Holden afirma sentir saudades de todos os personagens da estória — e o fato deste sentimento estender-se inclusive a personagens que tiveram atuação perversa em relação à sua pessoa acusa, segundo Howard M. HARPER, Jr.¹⁴, que Holden está obviamente falando sobre perdão. Paradoxalmente, o narrador mostra-se relativamente afeto às instituições e às pessoas que o rechaçam e oprimem, posto que lhes perdoa a todos — o que não deixa de ser, também, uma demonstração de superioridade espiritual; marginal em sua marginalidade, mais uma vez, Holden compreende e absolve o sistema tirano e carrasco.

NOTAS

¹TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, Dionísio O. (org.) **Teoria da Literatura : formalistas russos**. Trad. Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre : Globo, 1978. p. 169-170

²TOMACHEVSKI, p. 170.

³HARPER JR., Howard M. **Desperate Faith : a study of Bellow, Salinger, Mailer, Baldwin and Updike**. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1974. p. 70-71. Harper diz que as duas últimas sentenças de **O Apanhador no Campo de Centeio** podem referir-se também à vocação de escritor do narrador protagonista: "He has a reputation among his classmates as a writer, he has a critical interest in D.B.'s writing and in the movies and drama, and Mr. Antolini has apparently recognized his literary talents and interests. The last two sentences of The Catcher, then, may refer to Holden's vocation as well as to his qualified acceptance of society. As Joyce had shown in **A Portrait of the Artist as a Young Man**, one who enters the priest-hood of art never fully enters society again. Although he ministers to society, he also passes judgement upon it and uses it as his raw material: he is always to some extent an outsider ... Holden's acceptance of society is an acceptance of the fact that he will always be deeply estranged from its dominant social values and, in a sense, a stranger to its people as well."

⁴BECKER, Daniel. **O Que É Adolescência**. 5.ed. São Paulo : Brasiliense, 1987. p.9.

⁵BECKER, p. 9.

⁶FRAYZE-PEREIRA, João. **O Que É Loucura**. São Paulo : Abril Cultural : Brasiliense, 1985. p. 101.

⁷FRAYZE-PEREIRA, p. 102.

⁸Naturalmente não estamos olvidando a questão de que o narrador refere-se ao fato de que joga xadrez, tênis, golfe e esgrima. Observe-se, entretanto, que não são jogos populares, larga e indiscriminadamente praticados; são esportes que pressupõem grande esforço de concentração, raciocínio e delicada habilidade; praticamente independem da força física do desportista. Além disto, alguns deles podem ser jogados por um único elemento, e outros aos pares, ou seja: não dependem necessariamente da formação de um time. Estas características específicas, entendemos, aproximam a natureza dos referidos jogos da natureza

peculiar do personagem em questão, explicando o fato de serem por ele praticados.

⁹USPENSKY, Boris. **A Poetics of Composition**. Berkeley : University of California Press, 1973. p. 63-64. Uspensky diz que quando "there is a need for an all-embracing description of a particular scene, we often find neither the sequential survey nor the moving narrator, but an encompassing view of the scene from some single, very general point of view. Because such a spatial position usually presupposes very horizons, we may call it the bird's-eye point of view. In order to assume a point of view of such a wide scope, overseeing the whole scene, the observer must take up a position at a point far above the action ...". A posição do narrador de **O Apanhador no Campo de Centeio**, no momento em que observa o jogo de futebol, do alto do morro, é exatamente a posição definida por Uspensky.

¹⁰SALINGER, J.D. **The Catcher in the Rye**. Harmondsworth : Penguin Books, 1984. Nesta ocasião específica, estamos excepcionalmente utilizando a versão original da obra, para ilustrar o que afirmamos, por julgarmos que só assim conseguiremos explicar adequadamente a análise que no presente momento está sendo efetuada.

¹¹CIRLOT, J.E. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Rubens E. F. Frias. São Paulo : Moraes, 1984. p. 385-386.

¹²CIRLOT, p. 394-395.

¹³Consideramos significativo o fato de se tratar do professor da disciplina de História, uma vez que esta matéria estuda os acontecimentos passados — portanto consumados, não mais passíveis de alterações, e que tendem a ser, forçosamente, aceitos. Como é este professor quem explica a Holden a necessidade de se jogar o jogo da vida de acordo com as regras, acreditamos que a contingência de lecionar tal disciplina pode funcionar como reforço da natureza imutável, irreversível daquilo que explica ao adolescente.

¹⁴HARPER JR., p. 70. Referindo-se às duas últimas sentenças de **O Apanhador no Campo de Centeio**, Harper diz que ainda que tenham sido comumente interpretadas como representativas do fato de que Holden teria se reconciliado com a sociedade, tal reconciliação apresentaria características bastante peculiares, mesmo que o protagonista esteja, indubitavelmente, falando de perdão: "**The Catcher** ends with Holden's cryptic advice: 'Don't ever tell anybody anything. If you do, you start missing everybody.' This has usually been interpreted as a statement of Holden's reconciliation with society. Because 'everybody' includes even 'that goddam Maurice', the pimp who beat him up, Holden obviously is talking about forgiveness. But Holden's acceptance, like Huck's, is muted: it includes, rather than reverses, his philosophical and emotional estrangement from society. Like Huck, he knows what it is to be 'civilized'; he has 'been there before'."

CAPÍTULO II

MARGINAL DE CHAPÉU E LUVA

... Era um desses chapéus de caça, vermelho, com a pala bem comprida. ... Usava o chapéu com a pala virada para trás — de um jeito meio ridículo, mas era assim mesmo que eu gostava. (ACC, p. 20)

Durante toda a narrativa, Holden é o messias iluminado e emoldurado pelo extravagante chapéu de caça vermelho; um chapéu que não apenas evidencia ainda mais a já gritante diferença existente entre o protagonista e os demais personagens, mas que também lhe confere, com sua proteção, uma dose extra de autenticidade e força. Além do chapéu, esse messias-menino carrega pela vida, na mala e no coração, uma luva de beisebol — luva sem par, portanto — para jogador canhoto, recoberta de poemas; a luva de beisebol que pertencera a Allie, seu irmão morto:

... Meu irmão Allie era canhoto, e por isso tinha uma luva de beisebol para a mão esquerda. ... que tinha uma porção de poemas escritos em todos os dedos, na cova da luva, por todo canto. Em tinta verde. Ele copiava os poemas na luva porque só assim tinha alguma coisa para ler durante o jogo, quando não havia ninguém arremessando. Ele agora está morto. Teve Leucemia e morreu quando nós estávamos em Maine, no dia 18 de julho de 1946. Qualquer um teria que gostar dele. Era dois anos mais moço do que eu, mas umas cinquenta vezes mais inteligente. ... ele não era só o mais inteligente da família. Era também o melhor de todos, em muitos sentidos. Nunca ficava aborrecido com ninguém. ... ele era mesmo um menino bom. (ACC, p. 37)

A luva e o chapéu parecem ser os instrumentos de luz, energia e vigor de Holden-Messias. Como se tivesse o chapéu para conferir-lhe autoridade e poder, além de coragem e desembaraço — para ser marginal, diferente na vida; e a luva para agarrar, não a bola do jogo, mas os garotinhos prestes a despencar precipício abaixo, nas beiradas do campo do jogo da vida, rumo à maturidade e à corrupção. Um apanhador no campo de centeio, portanto, que, provavelmente, se alimentaria com a leitura dos poemas da luva — tal como Allie procedia durante as partidas de beisebol — enquanto esperasse pelos momentos de entrar em ação. Holden pacifista, ruim de briga, dono de compleição franzina, solitário e fragilizado na sua marginalidade, tem no chapéu de caça e na luva de beisebol significativos aliados, que funcionam como símbolos heróicos. Com relação a tais símbolos e sua utilização, sabe-se que

Como regra geral, pode-se dizer que a necessidade de símbolos heróicos surge quando o ego necessita fortificar-se — isto é, quando o consciente requer ajuda para alguma tarefa que não pode executar só ou sem uma aproximação das fontes de energia do inconsciente.¹

Ordinariamente vulnerável em sua marginalidade, além da fraqueza física e da pouca disposição habitual para entrar em contendas — "... Ele era um sujeito forte pra burro e eu sou um bocado fraco. ... Não sou muito de briga. Para dizer a verdade, eu sou é pacifista". (ACC, pp. 31, 43) —, durante os acontecimentos da narrativa Holden encontra-se ainda mais debilitado, uma vez que está atravessando, com relutância, um penoso período de transição da adolescência para a maturidade; sabe-se também que as alterações fisiológicas que ocorrem na adolescên-

cia — acopladas às alterações psicológicas e emocionais — debilitam consideravelmente o indivíduo, obrigando-o frequentemente a buscar reforços de energias — através de superalimentações, complexos vitamínicos, exercícios etc. Apesar de consciente de sua fragilidade, Holden não se utiliza desses artifícios:

... Como muito pouco. Verdade mesmo. É por isso que sou tão esquelético. Eu devia fazer uma espécie de super-alimentação, para aumentar o peso e tudo, mas nunca fiz. Quando estou fora de casa, geralmente só como sanduíches de queijo e leite maltado. Não é muita coisa, mas o leite maltado tem um monte de vitaminas. H. V. Caulfield. Holden Vitamina Caulfield. (ACC, p. 94-95)

Todas as "fraquezas" somadas, portanto, enfatizam significativamente a necessidade que tem o narrador de apoiar-se na luva e no chapéu — seus símbolos heróicos, suas vitaminas fortificantes. O sonho de um paciente de psicanálise, relatado em *O homem e seus símbolos*, de JUNG, que serve de exemplo para explicar a relação da natureza e do elemento feminino com a figura do herói, encaixa-se perfeitamente para ilustrar aqui a questão do chapéu em *O apanhador no campo de centeio*; no sonho, o referido paciente voltara de uma longa expedição e repreendia a mulher que lhe havia organizado os apetrechos de viagem, uma vez que esta não o havia feito levar chapéus impermeáveis pretos — razão pela qual ele encharcara-se com as chuvas. A análise do sonho, entre outras asserções, sustenta que

... A ausência de um chapéu impermeável apropriado sugere que se sente psicologicamente indefeso, e que afetou-o o fato de se ter exposto a experiência novas e pouco agradáveis. Julga que a mulher lhe deveria ter providenciado um chapéu, da mesma forma que

sua mãe lhe entregava as roupas que vestia quando criança. Este episódio lembra suas divertidas perambulações de garoto, quando estava seguro de que a mãe (a imagem feminina original) o protegeria de qualquer perigo³...

Certamente, assim como o paciente do sonho, o protagonista de *O apanhador no campo de centeio* sente-se e percebe-se vulnerável e indefeso psicologicamente, aturdido que está com a forçada expedição pelo desconhecido território do período de transição que atravessa. Adicionando-se a esta vulnerabilidade, como já dissemos, o caráter marginal de Holden, a necessidade de proteção se faz imperiosa e imprescindível — e é, então, simbolicamente, atendida pela luva de beisebol e, principalmente, pelo chapéu de caça; Holden não é de guerra, não busca caça — mas o chapéu sim, portanto pode apoiá-lo e protegê-lo. Acrescentando-se, ainda, às conotações de proteção e força ligadas ao chapéu, as demais simbologias que envolvem este elemento, conforme J. E. CIRLOT e Ad de VRIES:

O chapéu, por cobrir a cabeça, tem em geral o significado do que ocupa a cabeça (o pensamento). No idioma alemão existe a frase: "pôr todos os conceitos sob um só chapéu", e no romance de Neyrinck, *Golem*, o protagonista experimenta idéias e até mesmo acontecimentos correspondentes à existência de outra pessoa por haver colocado, por engano, o chapéu daquela. De outro lado, Jung indica que o chapéu, diferentemente da coroa, recobre toda a pessoa, dando-lhe assim um aspecto geral, uma expressão que corresponde a um sentido determinado. Por sua forma, o chapéu pode possuir um significado específico, como o do Jogral no *Tarô*. Trocar de chapéu equivale a mudar as idéias ou os pensamentos. Tomar um chapéu correspondente a uma posição, expressa o desejo de participar desta ou entrar na posse das qualidades que lhe são inerentes.⁴

Como CirLOT, Ad de VRIES também remete à associação do

chapéu com a noção de idéias e pensamentos:

hat

1. thought: related to the head; changing
hats = changing ideas; 2. that which covers
a person (ality); ...⁵

As colocações contidas nas duas citações, relativas à cabeça, pensamento, idéias, que fazem com que tomar um chapéu específico corresponda a posições e sentidos determinados, corroboram nossa afirmativa anterior de que o chapéu, no contexto da narrativa de Holden, é indicativo da marginalidade que caracteriza a viga mestra da personalidade do protagonista e de que, quando este o coloca sobre a cabeça, esta marginalidade torna-se automaticamente mais ativa, enfática e evidente — idéia esta que será ainda reforçada quando Phoebe, como veremos no Capítulo "Marginal-Messias", usando o chapéu do irmão, executará sua performance messiânica.

Holden marginal está sem casa no mundo, sem canto e sem aconchego, praticamente durante toda a narrativa⁶; raros e de breve duração são os momentos em que o protagonista encontra-se protegido por quatro paredes ou acalentado pelo refúgio apaziguador de um canto ou de qualquer outro abrigo que remeta ao aconchego da concha, do ninho, da casa.⁷ A primeira alusão ao chapéu de caça no texto de **O apanhador no campo de centeio** dá-se justamente num destes raros e passageiros momentos, quando Holden deixa a casa do velho professor Spencer:

Foi um bocado bom voltar para o quarto depois de sair da casa do velho Spencer, porque todo mundo estava no jogo e, para variar, o sistema de aquecimento estava funcio-

nando em nosso quarto. Tirei o paletó, a gravata, desabotoei o colarinho e pus na cabeça um chapéu que tinha comprado em Nova York, de manhã. ... Aí apanhei o livro que estava lendo e sentei na minha poltrona. Havia duas poltronas em cada quarto. Eu tinha uma e meu colega de quarto, Ward Stradlater, tinha outra. Os braços eram em petição de miséria, porque todo mundo sentava sempre em cima deles, mas eram umas poltronas um bocado confortáveis. (ACC, p. 20. Os grifos são nossos).

A casa do professor Spencer não é de todo agradável a Holden, e o colégio também não lhe oferece nenhuma perspectiva de devaneio de abrigo ou alento, como veremos mais tarde, no capítulo "Marginal de Corpo e Alma"; mas o quarto, exclusivamente aquele cômodo, naquele recorte de instante, oferece aconchego. Os colegas todos — inclusive o companheiro de quarto — estão no jogo, e o sistema de aquecimento, extraordinariamente, encontra-se funcionando. Holden consegue a paz da solidão, o amparo do calor; coloca-se então à vontade, livrando-se do paletó e da gravata, desabotoando o colarinho e pondo na cabeça o chapéu de caça recém-adquirido — ajeitando-o de forma peculiar, com a aba para trás, conforme lhe agradava. Em seguida, apanha um livro e acomoda-se no convidativo conforto de sua poltrona, para iniciar a leitura — atividade que muito lhe apraz. É como se ali, no espaço isolado do quarto privilegiado, Holden sentisse ser possível retirar a máscara da formalidade, da conveniência; então, ele se desnuda no ato de vestir o chapéu de caça — preparando-se para abandonar-se a algum estado mais próximo de seu estado natural, autêntico, absoluto. Luigi PIRANDELLO delineia com propriedade as cores do quadro que nos parecem envolver o protagonista, no momento do quarto:

... At certain moments of inward silence, when our soul strips itself of all its habitual pretenses, and our eyes become more acute and discerning, we see ourselves in life, and life in itself, as in a kind of barren and troubling nakedness; we feel ourselves assailed by a strange impression, as if, in a flash, we became aware of a reality different from that which we normally perceive, a reality dwelling beyond human vision, outside the forms of human reason. ... With a supreme effort, we seek to regain our normal consciousness of things, to reunite things with their habitual associations, to reconnect our ideas, to feel ourselves alive again as before, in the familiar way. But we can no longer have faith in this normal consciousness, these reconnected ideas, because we know now that they are a trick of our own for living and that underneath there is something else, which man can face only at the price of death or madness.⁸

Além de remeter, quando fala em "inward silence", ao estado de espírito que provavelmente assola Holden no momento solitário do quarto, o texto de Pirandello aplica-se também para explicar parte do caráter e da psicologia do protagonista de **O apanhador no campo de centeio**. Autenticamente marginal, Holden tem, permanentemente, os olhos "more acute and discerning" a que se refere a citação. A sua percepção da realidade é, rotineiramente, distinta da dita percepção normal dos demais seres e alerta para a "different reality" que aponta Pirandello. Holden não tem fé na "consciência normal" e tampouco a possui; sabe, perfeitamente, que ela é um truque que busca garantir uma sobrevivência relativamente amena e tranqüila, desprovida de senso crítico, autenticidade e revolução — e recusa-se a cair no embuste do truque, ainda que para tanto seja obrigado a pagar o preço da instabilidade, da anormalidade e da marginalidade, num irônico processo de distorção, como evidencia o protagonista na seguinte reflexão:

... No táxi, eu tinha posto só de farra meu chapéu de caça vermelho, mas tirei-o da cabeça na hora de entrar no hotel. Não queria passar por doido ou coisa que o valha. Aí é que está a ironia da estória. Nem sabia que o hotel estava cheio de malucos e de pervertidos. Havia um tarado em cada canto. (ACC, p. 56)

Não é falsa ou ensandecida a percepção que Holden detém da realidade; ao contrário, demonstra ser uma percepção que apreende o absolutamente real, o essencial — e que é, justamente por isto, socialmente indesejável e proibida. É uma consciência representativa de constante ameaça ao sistema vigente — na medida em que provoca, com suas revelações, um descompasso nocivo — e talvez mesmo fatal — à manutenção da ordem tradicionalmente estabelecida. A norma social, então, encarrega-se de salvaguardar seus domínios, encerrando tal percepção nos espaços controláveis da loucura, da anormalidade, da marginalidade. A lucidez do protagonista em relação a semelhante disparate é evidenciada quando ele reflete sobre o ridículo de ter, antes de entrar no hotel, retirado seu chapéu da cabeça — num gesto simbólico de quem tenta colocar à parte, provisoriamente, sua verdadeira personalidade para assumir outra menos contundente e mais adequada à situação que terá que ser enfrentada — para lá dentro descobrir a ironia toda: livrara-se do chapéu para não passar por maluco, e depara-se com hotel repleto de elementos realmente doidos e pervertidos, caracterizando assim a institucionalização do absurdo, da falsidade e do despropósito.

O chapéu de caça, portanto, desde que inaugura sua aparição no texto de *O apanhador no campo de centeio*, no momentaneamente aconchegante quarto do protagonista, funcionará na narrativa como o elemento concreto que vai sempre conferir a Hol-

den as condições e a proteção necessárias à expansão de sua personalidade marginal. Sob o chapéu, Holden estará despojado, ainda mais intensamente, de todas as convenções, de todo artificialismo, de todas as tradições que tanto o sufocam e martirizam, sem estar, entretanto, desprovido de proteção. Obtido numa ocasião de dificuldade — Holden adquiriu-o antes de regressar ao Internato, após ter perdido no metrô os equipamentos de esgrima, impossibilitando seu time de jogar e expondo-se à irritação dos companheiros —, o chapéu vai conferir ao protagonista, dali para a frente, uma espécie de abrigo, que quase remete à idéia do abrigo conferido por uma casa — além de evidenciar-lhe a personalidade marginal. Nos momentos cruciais da narrativa, portanto, como já dissemos, Holden estará sempre usando o chapéu, ou estará buscando-o a todo custo.

A luva de beisebol, por sua vez, ainda que não tenha no texto presença tão marcante quanto o chapéu de caça, é também significativa — além de remeter à memória poética de Allie, cuja figura se faz, tanto para o narrador quanto para a narrativa, extremamente relevante, viva e presente em sua ausência. Vejamos algo do que diz Ad de VRIES a respeito da simbologia da luva:

Glove.

1. power, protection; attr. of God in medieval plays; 2. nobility: especially of the left hand, which was usually ornamented with a decorated double border, because it served as a perch for the falcon, which the gentleman often carried themselves to show their rights of the hunt; ...⁹

Além de poder e proteção, as conotações simbólicas da lu-

va englobam associações relativas à nobreza e ao fato da mesma ser considerada como um atributo de seres superiores. Na narrativa de *O apanhador no campo de centeio*, a luva de Holden-apanhador parece também investi-lo de presteza, coragem e poder para agir. A primeira menção à luva no texto acontece quando o narrador relata o episódio em que escrevera uma redação descritiva para o colega Stradlater, ocasião em que se refere também ao chapéu:

... pus o chapéu de caça na cabeça e comecei a escrever a redação.

O problema é que não consegui imaginar uma sala ou uma casa para descrever ... não sou lá muito chegado a esse negócio de descrever salas ou casas. Então resolvi escrever sobre a luva de beisebol do meu irmão Allie. ...

Foi sobre isto que escrevi a redação do Stradlater — a luva de beisebol do Allie. Por acaso, a luva estava na minha mala, por isso fui apanhá-la e copiei os poemas que estavam escritos nela. (ACC, p. 37-38)

Stradlater, personagem de caráter diametralmente oposto ao do narrador, é, na concepção deste último, um pretensioso pedante, que representa a personificação do convencional, da falsidade, do egoísmo e da superficialidade. Holden refere-se a ele utilizando-se de uma ironia impiedosa, que traduz todo o seu desprezo e revolta com relação à hipocrisia que percebe no outro:

... Stradlater era mais um desleixado secreto. Estava sempre com uma *aparência* de limpeza ... Quando acabava de se aprontar, ele *parecia* sempre muito asseado, mas para quem o conhecia como eu, era mesmo um porcalhão secreto. E a única razão por que se emperiquitava todo era porque estava perdidamente apaixonado por si próprio. (ACC, p. 28)

Sem a mínima gota de autenticidade e sensibilidade, sempre repetitivo, com a percepção comprometida pela autocontemplação — "Passava metade da vida dele em frente de um espelho".

(ACC, p. 33) —, Stradlater é todo ele o sistema convencional, sempre se auto-alimentando e reforçando, com sua infinita variedade de preconceitos, valores subvertidos e imagens distorcidas. É o sistema a um só tempo tentando utilizar-se do ser que discrimina e afrontando-o — porque este, por sua vez, o ameaça seriamente —, evidenciando por si próprio a ironia do descompasso e da marginalidade deste ser, que em *O apanhador no campo de centeio* é protagonizado por Holden — e por um Holden plenamente consciente dessa dita ironia:

Era mesmo um bocado irônico, no duro.
— *Eu* é que vou ser expulso dessa merda
desse colégio, e *você* é que me pede para es-
crever uma porcaria duma redação. (ACC, p. 29)

A percepção e a leitura de mundo de Holden são diversas das da maioria dos indivíduos; conseqüentemente, também se faz diferente a sua descrição do mesmo mundo. Assim, para enfrentar Stradlater — se Stradlater é igual a sistema social e maioria —, Holden precisa do chapéu e da luva; durante todo o tempo em que conversam, ele está usando o chapéu e, no momento em que vai escrever-lhe a redação, utiliza-se de ambos. Naturalmente, o resultado do trabalho descritivo decepciona Stradlater, que, ao ler a redação, discute violentamente com o colega, tropejando em fúria e investindo contra Holden (até mesmo fisicamente, como acontece logo em seguida à discussão por causa da redação, já então devido a outra questão em que também divergem), Stradlater nada mais é que a encarnação do sistema — vigoroso —

revoltado contra a afronta do marginal que o questiona; é o sistema tentando proteger e salvaguardar suas instituições, sua ordem, seus preceitos e sua autoridade, garantindo a detenção do poder. Ao exercer com plenitude sua liberdade e espontaneidade, (escrevendo não a descrição de uma sala ou quarto, mas sim de uma luva de beisebol recoberta de poemas, que o fascina por sua originalidade e por ter pertencido ao irmão que tanto amara), Hôlden expõe a grandiosidade e a intensidade de sua natureza ardente — e o sistema não pode tolerar as paixões, como explicam Roberto FREIRE e Fausto BRITO, neste belíssimo fragmento de texto:

... Só podemos nos apaixonar verdadeiramente se estamos de posse de toda a nossa originalidade única e queremos explodi-la, implodi-la à nossa vontade, por tudo o que podemos suplementar, por tudo o que possa nos suplementar sedutoramente, prazerosamente, sempre.

É chegado o momento de tentar desfazer um equívoco que, de tanto generalizado e repetido, constitui-se em falsa verdade: as paixões são perigosas porque irracionais, incontrolláveis, destrutivas e auto-destrutivas. Acontece que a paixão é a coisa que as pessoas e os sistemas autoritários mais temem, por isso eles a condenam dessa forma.

Na verdade, só os apaixonados contestam, protestam, lutam, revolucionam. Mas o que os move não é algo que os cega, mas a coisa que os ilumina e aquece, como a luz do sol.

Todo apaixonado é um vidente, porque pressente e intui tudo o que é belo e horrendo ao mesmo tempo, porque distingue de forma perfeita e implacável o falso do verdadeiro, o amoroso do odioso, o autoritário do voluntarioso, enfim, a paixão alimenta-se de liberdade e significa, em última análise, a expressão urgente e insaciável de nossa originalidade única.

Queremos concluir, de modo radical, que estar vivo não nos distingue radicalmente dos mortos; mas, estar apaixonado, sim.¹⁰

A luminosidade apaixonada da personalidade de Holden

ofusca a mediocridade de Stradlater, colocando-o perigosamente à beira do precipício do autoquestionamento; questionar-se, para Stradlater — como para o sistema — é sempre proibido, pois significa o risco (ou a certeza?) de descobrir o insuportável, o inadmissível: a fragilidade dos próprios esteios. Holden é livre para a discussão de todos os valores estabelecidos, porque praticamente apenas aos indivíduos que são excluídos do jogo social ocorre a ousadia de imaginar perguntar sobre os limites da natureza humana e da sociedade que enclausura esta natureza, evidenciando, com tal ousadia, a condição nulificada do ser humano. Holden não tem amarras, portanto oferece perigo:

Mas, afinal que perigo oferecem a espontaneidade, a originalidade, a criatividade? Lógico, o seu poder de crítica. Quem é espontâneo não sente medo dos outros e critica-os à vontade. Exercendo a sua originalidade, o indivíduo vai descobrir o que há de falso, anacrônico, impróprio no comportamento das pessoas e nas instituições em que vive. Quando somos criativos, ao mesmo tempo estamos liberando nossa agressividade para transformar, melhorar, revolucionar comportamentos e instituições.¹¹

Ameaçado em sua soberania, sem provavelmente nenhuma intenção de modificar-se, Stradlater — ou o sistema que incorpora — mobiliza-se e vai à batalha, tratando de anular Holden, isolando-o em sua marginalidade: "... Não há *uma* merda duma coisa que você faça direito". (ACC, p. 39). Como as instituições, que, para se fazerem norma e manipularem o poder, obrigam-se necessariamente a criar o anormal, como o seu avesso pervertido, que será apartado e capturado ou mesmo aniquilado por completo. É o sistema, incansável e implacável, lembrando a cerca, calando a denúncia, estrangulando o grito. Simbolicamente, portanto,

entregar para Stradlater, a título de redação descritiva, a transcrição dos poemas da luva, significa o máximo, o cúmulo da provocação ao sistema sufocante e opressivo; é um desafio explícito. Stradlater, então, vai investir contra o marginal infrator e, quando, após discutirem, os dois rapazes brigam (numa iniciativa que, na verdade, parte de Holden), é Holden — que já rasgara em pedacinhos a redação — quem sai perdendo, (no sentido convencional daquilo que se considera vitória), porque a luta é desigual: fatalmente, a máquina do sistema mostra-se mais forte; traz nos motores, nas engrenagens, na sua tecnologia toda, a prática exemplar de séculos de produção ininterrupta. Infeliz, viscosa produção de repressão e servidão, aperfeiçoando sempre o mesmo esquema perverso de sua conceitual linha de montagem de escravos ...

Ainda com relação à simbologia da luva, cumpre observar que é também significativo o fato de ser luva de beisebol para mão esquerda, uma vez que Allie era canhoto. A mão mais ativa de Allie, portanto, contrariando a norma, era a mão esquerda — e o mesmo acontece com Holden, que tinha na direita a sua mão débil; quando da ocasião da morte de Allie, quebrara, com a mão, todos os vidros da garagem — e nesta empreitada, quebrara também a mão direita, que nunca mais fora completamente curada. É a mão canhota de Allie, então, através de sua luva de beisebol, que vai acudir a mão esquerda do irmão, sobrecarregada de responsabilidade — posto que subitamente obrigada ao status e ao desempenho de mão forte; a mão de Allie tinha a prática, tinha vivência: ele fora canhoto, sabia do riscado, estava habituado ao combate da contra-mão ...

A luva parece ser, também, uma linha que alinhava a união afetiva do protagonista de *O apanhador no campo de centeio*

com alguns personagens específicos na narrativa; é o caso, por exemplo, da amiga Jane, um dos raros personagens descritos com simpatia e carinho. Genuinamente ligado à Jane, Holden revela ao leitor a profundidade do vínculo afetivo que os une numa passagem em que menciona justamente, a luva:

... Foi a única pessoa, fora de minha família, a quem mostrei a luva de beisebol do Allie, com os poemas escritos por todo o lado. Ela não chegou a conhecer o Allie nem nada, ... mas contei a ela uma porção de coisas sobre o Allie. Ela se interessava por esse tipo de coisa. (ACC, p. 70)

Jane merecera conhecer a luva de Allie; se fora digna de tamanha consideração, era certamente porque possuía elevados e autênticos padrões espirituais, de personalidade e de conduta — que a identificavam com Holden e com os que eram por ele admirados.

Obviamente, a luva tem extensa ligação também com o personagem de Allie, tão amado por Holden; não é mero acaso o fato de o adolescente carregá-la consigo na mala — assim como não é desprovido de significado o fato de entregar à irmã, Phoebe, ao final da narrativa o seu chapéu de caça e, posteriormente, recebê-lo de volta. Holden identifica-se intensamente com Phoebe e Allie, necessitando deles da mesma forma que precisa do chapéu e da luva — elementos que, além de representativos de toda a simbologia que tentamos detectar e analisar, funcionam também como os elos concretos que evidenciam a íntima vinculação entre o marginal protagonista e os referidos personagens.

Allie era amado e admirado por Holden, por ter sido excepcionalmente bom e inteligente; além disto, prematuramente colhido pela morte, poderia representar a concretização dos seus

anseios de não-corrupção e preservação de determinados estágios de vida. Allie tinha sido "apanhado no campo de centeio", antes de se ver obrigado, fatalmente, a cair no precipício; havia, portanto, escapado e, assim, se mantido incólume a toda a deterioração espiritual que acompanharia a maturidade. Desencarnado, encarna a perfeição, e paira soberano sobre a narrativa, em sua imutabilidade irreversível. Às vezes, parece fazer-se quase insuportável, para o protagonista, a lacuna deixada pela ausência da presença física do irmão, conforme podemos vislumbrar no belíssimo trecho que segue:

Quando faz bom tempo, meus pais vão frequentemente ao cemitério e espetam um punhado de flores no túmulo do Allie. Fui com eles umas duas vezes, mais aí parei. Em primeiro lugar, não tenho o menor prazer em ver o Allie naquele cemitério maluco. Todo cercado de caras mortos e túmulos e tudo. Não é tão ruim quando faz sol, mas duas vezes — **duas vezes** — estávamos lá dentro quando começou a chover. Foi horroroso. Choveu na porcaria do túmulo dele, e choveu na grama em cima da barriga dele. Chovia por todo lado. O pessoal todo que estava de visita saiu correndo para os carros. Foi isso que me deixou doido. Todo mundo podia correr para dentro dos carros, ligar o rádio e tudo e ir jantar em algum lugar bacana — todo mundo menos o Allie. Não agüento um troço desses. Eu sei que é só o corpo dele e tudo que está no cemitério, que a alma está no céu e essa merda toda, mas assim mesmo não podia agüentar aquilo. Só queria que ele não estivesse lá. (ACC, p. 133)

Esta perda física, que parece provocar em Holden uma dor que se derrama por quase toda a narrativa, é compensada — e parcialmente anestesiada — pelo fato de que a imagem de Allie é quase que uma constante ao lado do protagonista, principalmente durante os momentos particularmente difíceis da estória — seja em forma de luva, de pensamento, de lembrança, de poesia

ou de alucinação. Deprimido, magoado, inconformado com o irreversível, Holden procura Allie — como na ocasião em que recebera a prostituta Sunny em seu quarto de hotel:

... Ninguém imagina como eu estava deprimido. Foi então que comecei a falar mais ou menos em voz alta com o Allie. Às vezes, quando estou muito deprimido, costumo fazer isso. (ACC, p. 87)

Desorientado e desesperado — como na ocasião em que deixara o apartamento do professor Antolini (ao perceber que este acariciava-lhe a cabeça enquanto dormia) e saíra caminhando, compulsoriamente e sem rumo, pela Quinta Avenida — Holden busca Allie:

... Aí, de repente, começou a acontecer um negócio um bocado fantasmagórico. Cada vez que eu chegava ao fim de um quarteirão e descia o meio-fio, tinha a sensação de que nunca chegaria ao outro lado da rua. Pensava que ia caindo, caindo, caindo, e nunca mais ninguém ia me ver. Puxa, fiquei apavorado pra burro. ... Aí comecei a fazer outro troço: cada vez que chegava ao fim do quarteirão, fazia de conta que estava falando com o meu irmão Allie. Dizia pra ele: "Allie, não me deixa desaparecer. Allie, não me deixa desaparecer. Por favor, Allie". Aí então, quando chegava do outro lado da rua sem desaparecer, eu *agradecia* a ele. Logo que chegava a outra esquina, começava tudo de novo. (ACC, p. 167)

Allie ajudando Holden a alcançar o outro lado da rua, é Allie se fazendo tábua-de-salvação, permitindo-lhe completar a salvo a travessia. Indiretamente, ele o conduz a Phoebe — que será o agente efetivo da "salvação". Quando, finalmente, consegue parar de andar e decide ir embora de vez, Holden pensa primeiramente em encontrar-se com a irmã, para dela despedir-se.

Nesta pretendida despedida, encontrará a redenção. Além de servir de barqueiro em travessia de águas revoltas, Allie é também parte da força motriz que impede Holden de ir embora — ou de morrer, por analogia —, na medida em que faz, com a sua morte, com que o irmão considere a dor de seus pais caso perdessem também Holden:

... fiquei com medo de apanhar uma pneumonia e morrer, por causa daqueles flocos de gelo no cabelo. Me deu uma pena danada do meu pai e da minha mãe. Especialmente da minha mãe, porque ela ainda não se conformou com a morte do Allie. Ela não ia saber o que fazer com todos os meus ternos e equipamentos esportivos e tudo. (ACC, p. 132)

Phoebe e Allie estão juntos, de certa forma, no processo de proteção e salvação de Holden — assim como o chapéu e a luva. Há que lembrar, ainda, que Allie tinha os cabelos vermelhos — "... Allie nunca brigava, e tinha o cabelo um bocado vermelho". (ACC, p. 37) —, Phoebe tem avermelhados os seus cabelos — "... Ela tem um cabelo meio ruivo, parecido com o do Allie..." (ACC, p. 61) — e vermelha é a cor que tinge o chapéu de caça. Como dizem Cirlot¹² e Ad de Vries¹³, em sentido geral os cabelos consistem em manifestação de energia e vigor e, por estarem na cabeça, relacionam-se a forças superiores — o que se adapta perfeitamente aos personagens de Phoebe e Allie; quanto à cor de seus cabelos, entretanto, o que se verifica é uma inversão da simbologia tradicionalmente atribuída aos cabelos ruivos — que os relaciona a conotações de caráter demoníaco: numa subversão à tal generalização normativa do símbolo, em **O apanhador no campo de centeio** os contemplados com cabelos avermelhados têm conotações de caráter angelical e messiânico. A cor dos cabelos

dos dois personagens, então aproxima-os do chapéu de caça e de suas implicações simbólicas na narrativa. Vermelho é a cor do sangue e do fogo — que, se por um lado, liquida, consome e destrói, por outro prepara, aquece, matura e constrói; é cor quente, vigorosa, ardente e viva; é agonia, sacrifício — e pode ser pecado — mas é também força, energia, sublimação, purificação e vida. Remete à paixão, ao amor, à coragem, à caçada, à insurreição e à ressurreição ... Tantos substantivos, tantos verbos e adjetivos, que parecem ficar todos esmaecidos — esfalfados em sua infrutífera e patética tentativa de pintar o vermelho ... Vermelho absorvente, indignado, incômodo e persistente ... como Allie, como Phoebe, como o chapéu de caça, como Holden. Como Holden ... Se pudéssemos, se possuíssemos mágicos e delicados pincéis, e com eles tivéssemos que dar uma cor a Holden, talvez a cor possível, para tamanho personagem, fosse apenas o escarlate.

Unidos, como vimos, pelo sangue do parentesco, pelo vermelho, pela luva e pelo chapéu, o protagonista e os personagens de seus dois irmãos mais novos estão também enlaçados pela originalidade de comportamento, pelos interesses manifestados, pelos sentimentos, pela conduta e postura originais face à vida e seus acontecimentos. Com Phoebe, Holden identifica-se sobremaneira por ela ser criança — ainda espontânea, autêntica e não corrompida, portanto. Assim como Holden e Allie, Phoebe está fora do sistema: o primeiro, em função de seu caráter marginal, o segundo por ter se afastado com a morte e a terceira por estar protegida pela infância. Além disso, Phoebe compreende Holden — a ponto mesmo de, fazendo com que este fique a seu lado e desista de ir embora, conseguir "salvá-lo" ao final da narra-

tiva.¹⁴

No que se refere a questões como comunhão de interesses e originalidade de conduta, podemos também incluir no grupo de personagens especialmente enfocados pelo narrador a figura de D.B., o primogênito da família. É certo que Holden não demonstra no curso da narrativa, com relação a este irmão, o mesmo envolvimento afetivo íntimo e vigoroso — altamente simbólico — que revela em direção aos dois irmãos mais novos. Há que reparar, no entanto, que existe envolvimento; D.B. é o primeiro personagem — à exclusão do seu próprio — sobre o qual o narrador revela, já no início da narrativa, algum detalhe significativo. Na primeira página da estória, quando explica que está em repouso numa clínica e anuncia o que pretende relatar, o protagonista refere-se a D.B. — ainda que não de forma exatamente entusiasta, uma vez que D.B. está ligado a Hollywood e ao cinema, coisa que Holden odeia:

... Foi só isso o que contei ao D.B., e ele é meu irmão e tudo. ... Quando eu voltar para casa, talvez no mês que vem, é ele quem vai me levar de carro. ... D.B. agora vive nadando em dinheiro, mas antigamente a coisa era outra. Quando morava conosco era apenas um escritor. ... Agora D.B. está em Hollywood, se prostituindo. Se há coisa que eu odeie, é o cinema. Não posso nem ouvir falar de cinema perto de mim. (ACC, p. 07)

Como podemos observar na citação, o narrador eleva o personagem de D.B. à importância de sua própria posição; D.B. domina os mesmos dados que ele sobre a narrativa que se inicia — dados estes que o leitor ignora —, o que pode se traduzir numa demonstração de apreço da parte de Holden para com o irmão. Ambos estão unidos por um mesmo conhecimento, que, ao final da estó-

ria, terá sido partilhado com o leitor; no momento da abertura, entretanto, D.B. está em vantagem sobre o leitor, ao lado do narrador. O fato de D.B. ser escritor é também um fator que o aproxima do irmão; Holden ressentia-se pelo fato de D.B. haver-se submetido a Hollywood e ter passado a escrever roteiros de cinema, sucumbindo aos atrativos ardilosos da prostituição Hollywoodiana (que sufoca o talento, moldando-o aos critérios determinados pelo dinheiro, pelo lugar-comum, pelo digerível e pelo imediatismo) — numa atitude que, por si só, consiste e mais uma prova de sua ligação afetiva com o irmão que, como ele, escrevia e era atraído pela literatura. Além disto, D.B. não era afeito a lutas idiotas, desprovidas de sentido, e desprezava as instituições repressoras, tal qual Holden:

... não ia aglentar se tivesse que ir para a guerra. No duro que não aglentava. Não seria tão ruim se pegassem logo a gente e matassem ou coisa parecida, mas a gente tem que ficar um *tempão* na droga do exército. ... Meu irmão D.B. ficou no exército quatro anos. Estive na guerra mesmo ... mas acho que detestava mais o exército do que a própria guerra ... Uma vez ele disse a mim e ao Allie que, se tivesse de atirar em alguém, não ia saber para que lado apontar. Disse que o exército estava praticamente tão cheio de filhos da puta quanto os nazistas. ... *sei* que ia ficar maluco se tivesse que ir para o exército. (ACC, p. 120-121)

Além de possuir senso crítico apurado — ilustrado por seu desprezo pela guerra e pela instituição corrompida do exército —, afinado com o do irmão, D.B. possuía também o quarto que abrigava Phoebe, tão querida de Holden; quando D.B. estava ausente de casa, era o seu quarto, amplo, original e singular, que aninhava a garota:

... Ela gosta de ficar lá porque é o maior quarto da casa. E também por causa da 'es-
crivaninha maluca que tem lá ... e da cama
enorme, gigantesca ... Phoebe adora dormir no
quarto do D.B. quando ele está fora, e ele não se
importa. (ACC, p. 135)

Quando da ocasião da morte de Allie, Holden, não pôde ir ao enterro, uma vez que estava no hospital, traumatizado e com a mão fraturada; é D.B. quem, mais tarde, relata ao irmão toda a falsidade e hipocrisia institucionalizada que percebe no ocasião — reforçando, mais uma vez na narrativa, seu caráter próximo do de Holden em termos de sensibilidade e crítica ao convencional. Importante ainda é o fato de que D.B. está próximo do narrador no princípio e no final da narrativa, ou seja, em dois momentos críticos do texto em si: os que assinalam, concretamente, o nascimento e a morte deste — ainda que numa visão rudimentar e simplista, reconhecemos (posto que temos consciência de que a estória e seu texto já nascem bem antes do princípio da narrativa, e não morrem jamais), porém não de todo descartável.

Como no início do texto, a última referência do narrador ao personagem D.B. — na última e única página do derradeiro capítulo — não é uma referência exatamente carregada de entusiasmo:

D.B. não é dos piores, mas também fica me fazendo um monte de perguntas. Veio me visitar no sábado passado ... D.B. me perguntou o que é que eu pensava sobre esse troço que acabei de contar. Eu não soube o que dizer. Para ser franco, não sei o que eu acho disso tudo. (ACC, p. 180)

Como vemos, transparece na citação uma crítica implícita

ao fato de D.B. formular perguntas absurdas, na visão do protagonista; no entanto, é uma referência significativa, na medida em que, como já dissemos, aproxima fortemente D.B. de Holden num momento deveras importante: o final da narrativa. Além disto, conforme afirma Holden no início de seu relato, D.B. irá provavelmente conduzi-lo de volta para casa, quando tiver alta na clínica; se já não bastassem as outras razões que, como demonstramos, associam D.B. a Phoebe e a Allie — e por extensão a Holden —, estas últimas apontadas serviriam, certamente, para fornecer a D.B. ingresso para ocupar poltrona de destaque na narrativa, na mesma fila em que se sentam os poucos e seletos personagens realmente significativos para o narrador.

É como se tudo estivesse concretamente interligado, entrelaçado, na narrativa e no interior — tanto do narrador quanto de seu texto: luva, Allie, chapéu, Phoebe, Jane, D.B.. Holden mistura, num ballet frenético, o chapéu com a luva com a imagem linda do irmão ausente com a figura real do irmão presente com a clara e sonora presença da irmã Phoebe com a amiga Jane com os sentimentos com as experiências com a dor com os relatos entrecortados com a coragem com a autenticidade com a proteção com a obstinação com a escritura com a própria marginalidade...

A narrativa estruturada desta forma "misturada", assim entrecortada e entremeada de detalhes diversos — como se divagações fossem — durante o desenvolvimento de relatos específicos, é um recurso que possibilita ao narrador expor e trabalhar, simultaneamente, tanto a simbologia do texto quanto a história que este mesmo texto carrega. Revelando nos detalhes — à primeira vista irrelevantes — sua personalidade e composição psicológica, trazendo à tona das linhas símbolos que denunciam

a complexidade de seu caráter e de suas posições ideológicas, o narrador, feito aranha laboriosa e competente, tece uma supra-narrativa, superposta à narrativa linear, que é a narrativa simbólica que extrapola as entrelinhas.

Reverberante, inesgotável e surpreendente texto; mágico, habilidoso narrador marginal — que de chapéu e luva, com mão esquerda, fia raro e precioso tecido ... Nobre marginal de chapéu e luva, marginal fidalgo, marginal de fibra.

NOTAS

¹JUNG, Carl G. et al. **O Homem e Seus Símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 3.ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, s.d. p. 123.

²JUNG et al., p. 123. No capítulo intitulado "Os Mitos Antigos e o Homem Moderno", Joseph L. Henderson refere-se ao seguinte sonho que lhe fora relatado por um paciente: "... Começou a contá-lo dizendo: 'Eu voltara de uma longa excursão pela Índia. Uma mulher havia organizado nossos apetrechos de viagem, os meus e os de um amigo, e na volta repreendi-a por não nos ter feito levar chapéus impermeáveis pretos, dizendo-lhe que devido à sua negligência havíamos nos encharcado com as chuvas'."

³JUNG et al., p. 123.

⁴CIRLOT, J.E. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Rubens E.F. Frias. São Paulo : Moraes, 1984. p. 157.

⁵VRIES, Ad de. **Dictionary of Symbols and Imagery**. London : North Holland, 1979. p. 240.

⁶Esta questão será adequadamente abordada, neste trabalho, no capítulo intitulado "Marginal de Corpo e Alma".

⁷BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad. Antonio P. Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1989. Nesta obra, Bachelard trata da questão dos espaços de refúgio e intimidade conferidos pelo ninho, pela concha e pela casa, entre outros.

⁸PIRANDELLO, Luigi. The Art of Humor. **The Massachusetts Review**, v.6, p. 515-520, Spring/Summer 1965.

⁹VRIES, p. 232.

¹⁰FREIRE, Roberto, BRITO, Fausto. **Utopia e Paixão : a política do cotidiano**. Rio de Janeiro : Rocco, 1986. p. 98. Os grifos são nossos.

¹¹FREIRE, BRITO, p. 48.

¹²Ver CIRLOT.

¹³Ver VRIES.

¹⁴A análise das relações entre o personagem de Phoebe e o narrador Holden será explicitada e aprofundada, neste trabalho, no capítulo intitulado "Marginal-Messias".

CAPÍTULO III

MARGINAL DE CORPO E ALMA

— Vai para casa, meu chapa, que é o melhor que você faz. Vai pra casa e se mete na cama.

— Não tenho casa para ir. Fora de brincadeira, você está precisando de um empresário?

Nem me respondeu. Foi embora. Tinha acabado de pentear e alisar o cabelo e tudo, aí saiu. Igualzinho ao Stradlater. Esses sujeitos bonitões são todos iguais. É só acabarem de pentear a droga do cabelo, e dão o fora na gente.

Afinal, quando resolvi descer do aquecedor e ir a vestiário, estava chorando e tudo. Não sei porque, mas estava. Acho que era porque estava me sentindo tão deprimido e sozinho. (ACC, p. 130-131, os grifos são nossos).

Perambulando, deprimido e sozinho, sem casa para ir; é assim durante praticamente toda a narrativa de **O apanhador no campo de centeio**: Holden Marginal está só e sem casa no mundo, feito eterno andarilho peregrino. Não encontra em seu universo ficcional uma única morada que sinta ser realmente sua. Como fator de proteção e abrigo, então, conta apenas com o próprio corpo, como analisaremos neste capítulo; um corpo que, devido a uma série de características específicas, parece estar também revestido de marginalidade. Assim, temos um personagem atormentado e errante, cuja alma marginal está a vaguar pela narrativa travestida num corpo marginal. Afinal, não é o corpo a casa do espírito? Há que se esperar, portanto, que uma alma genuína-

mente marginal encontre algum respaldo na concritude de um corpo marginal. Coerentemente.

A casa, como coloca Gaston BACHELARD, é "... O nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo".¹⁵ Afastado da casa primeira — a casa materna — e impossibilitado de efetivamente retornar a ela, como verificaremos, Holden vagueia desabrigado pelas páginas da estória, sem canto que lhe proporcione ilusão de aconchego ou estabilidade; desabrigado e desprotegido, exposto às intempéries do tempo — e justamente no tempo de um curso narrativo que acontece durante o rigoroso período de inverno norte-americano, nos dias que antecedem ao Natal. Como se já não lhe bastasse o desalento provocado pela falta de ninho, há ainda o frio. Remete ao Messias da Bíblia, que, quando estava prestes a vir ao mundo, não encontrou casa que pudesse — ou que se dispusesse — a abrigar seu nascimento; todas as estalagens, hospedarias, hotéis e moradias repletos e nada receptivos, foi uma manjedoura num estábulo que acolheu o Salvador. Assim também Holden, ao deparar-se sempre com portas cerradas num mundo onde "... Todo o mundo estava sempre *fechando* a porta quando alguém queria entrar".

(ACC, p. 142), tem à sua frente apenas a alternativa da caminhada, interminável, no momento em que se encontra prestes a dar à luz o novo ser que, de sua adolescência, deveria nascer para a maturidade. Esta exaustiva caminhada, entretanto, apesar de penosa, oferece ao viandante, de dia ou de noite, a luz do céu aberto; se é fato que Holden não tem abrigo, também é certo que conta, como veremos, consigo mesmo e com o infinito.

Deliberadamente ou não, o protagonista de **O apanhador no**

campo de centeio está sempre deixando para trás as casas que surgem na narrativa. Quando inaugura o tempo do enunciado, está no alto de um morro, refletindo sobre o fato de estar saindo do Internato Pencey, onde estudava e de onde havia sido expulso. Já outras vezes fora convidado a retirar-se de colégios que, como o Pencey, também não o acolhiam verdadeiramente; a seu ver, o estabelecimento de ensino que formalmente o repelia era mais uma instituição hipócrita e desprezível, que ele mesmo execrava:

O Pencey estava cheio de vigaristas. A maioria dos alunos vinha de famílias riquíssimas, mas assim mesmo o colégio estava cheio de ladrões. Quanto mais caro um colégio, mais gente safada tem, no duro. (ACC, p. 09)

É um dos piores colégios em que eu já estive. Está cheio de cretinos e de sujeitos perversos. Nunca vi tanta gente ruim na minha vida. (ACC, p. 142)

Holden não se identifica, em absoluto, com o colégio, e tampouco com os colegas. Nem mesmo em seu quarto obtém alívio e refúgio, posto que tem que dividir o espaço com Stradlater, pessoa que considera deplorável (vide Capítulo "Marginal-Messias") e insuportável. Seguindo o curso do enunciado, o narrador deixa o morro onde refletia sobre sua expulsão do Pencey e busca a casa de seu professor de História, o velho senhor Spencer, de quem tenciona despedir-se; o caminho para esta casa é um caminho difícil:

... logo que recuperei o fôlego atravesssei correndo a estrada. O chão estava coberto de gelo e quase me esborrachei todo. Nem sei porque estava correndo — acho que era só porque me tinha dado vontade. Depois de atravessar a estrada senti um negócio esquisito,

como se eu estivesse desaparecendo. Era uma dessas tardes meio malucas, fria pra burro, sem sol nem nada, e a gente se sentia como se estivesse desaparecendo toda vez que atravessava uma estrada. (ACC, p. 10)

Chegando à casa, após ter sofrido as agruras do percurso, Holden decepçiona-se, ao verificar que aquela não lhe parece uma casa acolhedora, reconfortante. Transido de frio, insiste para que lhe seja aberta a porta; assim que entra, dirige-se ao quarto do professor — para imediatamente arrepender-se por estar ali: "foi só entrar e fui ficando logo meio arrependido de ter ido. ... Era um bocado deprimente". (ACC, p. 11). Sente-se deprimido com a atmosfera do quarto e com o aspecto da figura envelhecida e decadente do senhor Spencer; além disso, a conversa que é obrigado a manter com este último não lhe é exatamente agradável. Desconfortável no interior da casa, Holden divaga e, através da divagação, alcança o exterior, fazendo do escapismo um recurso estratégico: a fuga da mente para o exterior da casa concede-lhe forças para suportar a pressão de estar fisicamente confinado a seu interior:

Mas o gozado é que, enquanto ia metendo a conversa mole, eu estava pensando no lago do Central Park, aquele que fica lá pro lado sul. Imaginava se ele estaria gelado quando eu voltasse para casa e, se estivesse, para onde teriam ido os patos. Estava pensando para onde iam os patos quando o lago ficava todo gelado, se alguém ia lá com um caminhão e os levava para um jardim zoológico ou coisa que o valha, ou se eles simplesmente iam embora voando.

Até que tenho sorte, poder ficar dizendo aquilo tudo ao velho Spencer e, ao mesmo tempo, pensar naqueles patos. Não é preciso pensar muito quando se fala com um professor. (ACC, p. 16)

Fugir para a preocupação com o destino dos patos do lago do Central Park, além de exemplificar o caráter marcadamente imprudente e inadvertido de Holden, que detém uma qualidade de "... self-heedlessness which is nearly saintly"², e de evidenciar sua capacidade de invocar "his adolescent imagination, to 'horse around', when he is most likely to go to pot"³, é também uma forma — muda, mas efetiva — de o protagonista criticar a situação que se vê constrangido a enfrentar, e de opor-se a ela. Conversando com o professor — o dono da casa — Holden compreende que não há a menor probabilidade de haver comunicação entre eles: "Eu não estava era com vontade de discutir o assunto com ele. De qualquer jeito, não ia mesmo me compreender, estava fora do alcance dele". (ACC, p. 17); percebe a inconsistência, a fragilidade e a falta de autenticidade da postura de seu interlocutor, velho e doente — e sente, simultaneamente, aversão e compaixão por ele:

Ele olhou para mim e começou a sacudir a cabeça outra vez, com aquele olhar muito sério no rosto. **De repente senti uma pena danada do velho. Mas não podia continuar ali, do jeito que nós estávamos em mundos diferentes,** do jeito que ele continuava a errar a cama toda vez que jogava alguma coisa em cima dela, com aquele roupão velho e triste, o peito de fora, o cheiro penetrante de **vick-vapo-rub** enchendo o quarto todo ... (ACC, p. 18. Os gripes são nossos).

Uma vez plenamente consciente com relação à diversidade da natureza de seu universo e do universo do professor, Holden apressa-se em deixar a casa, buscando o exterior — efetivamente, dessa vez. Mais uma casa que não lhe é amena ou receptiva; um asilo que não anistia e também não é refúgio — porque não oferece colo, não agasalha, não compreende e não integra; mais

um local que, com a dureza de sua intransigência, não acomoda o andarilho cansado — ao contrário, apenas intensifica a urgência de retomar o desabrigo (ou o abrigo?...) da caminhada.

Deixando a morada do senhor Spencer, Holden vai ao colégio e busca seu quarto, mas ali também não tem sossego (vide capítulo "Marginal-Messias") por muito tempo. Após enfrentar uma série de acontecimentos desagradáveis — durante os quais percebe que está "sem casa" ao ponto de sequer conseguir imaginar a descrição de uma, "... não consegui imaginar uma sala ou uma casa para descrever, ... não sou lá muito chegado a esse negócio de descrever salas ou casas". (ACC, p. 37) — decide deixar também o Pencey imediatamente, na noite de sábado mesmo, ao invés de esperar para fazê-lo na quarta-feira seguinte.

A esta altura, cumpre fazermos um parêntese para tratarmos da questão das escadarias existentes na narrativa de *O apanhador no campo de centeio*, elemento que tem marcada presença na arquitetura do texto, e que surge na narrativa em momentos extremamente significativos ou mesmo cruciais, além de ser tratado com certo destaque e ênfase pelo narrador — o que nos leva a acreditar, portanto, que seu estudo se faz obrigatório e revelador. É justamente no momento em que o narrador decide antecipar sua saída do Internato Pencey, que se dá, na obra, a estreia do elemento escada — no último parágrafo do capítulo sete, como segue:

Quando já estava pronto para partir,
com as malas e tudo, parei no alto da escada
e dei uma última olhada pela droga do corredor.
Acho que chorei, nem sei porquê. Pus o
chapéu de caça vermelho na cabeça, virei a
aba para trás, como gostava, e aí dei um berro,
com toda a força:

— *Durram bem, seus imbecis!*

Aposto que acordei todos os filhos da mãe daquele andar. Aí tratei de dar o fora. Um cretino qualquer tinha espalhado uma porção de cascas de amendoim nos degraus e por um triz não me arrebentei todo. (ACC, p. 49)

O final deste capítulo assinala, concretamente, como podemos comprovar com a citação, a partida do narrador rumo à longa queda que será sua viagem, sua travessia da margem da adolescência para a margem do mundo adulto. Examinemos rapidamente a questão da queda, para melhor ilustrar o que colocaremos em seguida com relação às primeiras escadarias de **O apanhador no campo de centeio**: mais tarde no livro, um antigo professor de Inglês de Holden, ao ser procurado por este último, vai definir com clareza — ao menos para o leitor — a queda do ex-aluno, no momento em que lhe diz o seguinte:

— Tenho a impressão de que você está caminhando para uma espécie de queda ... uma queda tremenda. Mas, honestamente, não sei de que espécie ...

— Esta queda para a qual você está caminhando é um tipo especial de queda, um tipo horrível. O homem que cai não consegue nem mesmo ouvir ou sentir o baque do seu corpo no fundo. Apenas cai e cai. A coisa toda se aplica aos homens que, num momento ou outro de suas vidas, procuram alguma coisa que seu próprio meio não lhes podia proporcionar. Ou que pensavam que seu próprio meio não lhes poderia proporcionar. Por isso, abandonam a busca. Abandonam a busca antes mesmo de começá-la de verdade. Tá me entendendo? (ACC, p. 159)

No dizer do professor, Holden caminha para inevitável queda por estar buscando ao seu redor algo que seu ambiente não lhe pode fornecer — ou algo que ele próprio julga que tal ambiente não lhe pode oferecer — e por estar, frustrado, prestes a desistir de tudo antes mesmo do princípio, como que lançando-se —

inútil e precipitadamente — ao fundo de um abismo: "... Vejo você, com toda a clareza, morrendo nobremente, de uma forma ou de outra por uma causa qualquer absolutamente indigna". (ACC, p. 159); mais adiante, explica-lhe que, caso queira, espere e tenha paciência, comprovará — assumindo determinados comportamentos específicos — que a crise em que está imerso naquele momento é passageira, e mesmo construtiva; a queda é, portanto, inevitável — mas não necessariamente fatal. Simbolicamente, Holden principia a caminhada em direção à queda, no momento em que, como ilustra a citação da página —, estaca próximo às escadas e contempla o corredor que conduz aos diversos dormitórios daquele andar.

Holden parte no meio da noite gelada; estendidas entre a angústia comprida do corredor silencioso no interior do prédio e a angústia negra da noite exterior, estão as escadas. Se lá fora o aguarda a incógnita das trevas, ali dentro o oprime o corredor — pois então não são a angústia e a incerteza as amas que embalam qualquer corredor silencioso, repleto de portas fechadas, quando contemplado pelas retinas atormentadas do ser perturbado e aflito, que, perdido na própria escuridão interior, tem a seus pés uma escada — por descer — que o levará à escuridão concreta do exterior? Escada é subida, elevação, verticalidade — mas também descida, declínio, dificuldade; é mudança de plano, diferenciação de nível. Em seu **Dicionário de símbolos**, Juan-Eduardo CIRLOT diz que as principais noções a que o símbolo da escada remete são noções de conotação positiva, como segue:

Este símbolo aparece com muita frequência na iconografia universal. As idéias essenciais que engloba são: ascensão, graduação, comunicação entre os diversos níveis da verticalidade. No sistema hieroglífico egípcio-

cio, a escada se encontra como signo determinativo para o ato de subir e entra na composição de um dos epítetos de Osíris, a quem se invoca como "o que está no alto da escada". Subir, pois, bifurca-se num sentido material e em outro espiritual e evolutivo. ...⁴

Não nos parece positiva, ascendente, afirmativa, entretanto, a escada que se estende aos pés de Holden, para despejá-lo na noite gelada — a noite sim, talvez, num segundo momento, possa vir a ser positiva; CIRLOT mesmo afirma que a noite seria

Relacionada com o princípio passivo, o feminino e o inconsciente. Hesíodo deu-lhe o nome de mãe dos deuses por ser opinião dos gregos que a noite e as trevas precederam a formação de todas as coisas. Por isto, como as águas, tem um significado de fertilidade, virtualidade, semente. Como estado prévio, ainda não é o dia, mas promete-o e prepara-o. ...⁵

Percebida como período preparatório, preliminar, então a noite que acolherá Holden será maternal gestação de algum porvir iluminado — posto que precede o dia, prepara-o, faz-se dele o embrião. A seguir neste raciocínio, então, aí sim, a escada que se faz ponte e passagem para a noite poderia revelar-se, paradoxalmente, como ascendente em seu declínio — na medida em que conduziria seu passageiro à promessa de luz depois das trevas. Primeiro a provação, a iniciação, o longo e penoso trabalho de maturação; depois, o parto do amanhecer que, fatal, aconteceria, assim que encerrado o ciclo: o alívio da luz, da nova etapa, da proposta inédita do dia que se estenderia a partir do fim da noite. Além disso, há que lembrar ainda que, no corpo da casa, a escada é o elo que interliga os diversos pavimentos, que possibilita a comunicação, o acesso e a integração; os degraus

amigos, então, complacentes, recebem sem estranhamento os pés que — igualmente sem estranhamento, receio ou perplexidade — se servem deles com a segurança do ato mecânico, repetitivo, tradicional e garantido. A descida então se faz subida e novamente descida para fundir-se outra vez na subida — sem que se atribua a qualquer delas outra conotação que não a do intercâmbio, da interligação. Como afirma CIRLOT,

Na arte românica e no pensamento do período, a escada é o símbolo da "relação entre os mundos", mas não se deve esquecer que, no simbolismo espacial do nível, os pontos que assinalam os mundos não são dois (médio ou terrestre ou superior ou celeste), mas sim três (pelo acréscimo do terceiro ponto, inferior e infernal). Por isto Eliade, com sentido ao mesmo tempo psicológico, diz que na escada figura plasticamente a ruptura de nível que faz possível a passagem de um mundo a outro e a comunicação entre céu, terra e inferno (ou entre virtude, passividade e pecado). Por isto, ver uma escada situada abaixo do nível do chão é sempre um símbolo de abertura para o infernal.⁶

A escada que espera por Holden pode ser entendida como a esteira que o levará ao exterior do Internato, propondo-lhe um novo caminho — mas será, sem dúvida, uma esteira acidentada que lhe apontará um percurso nebuloso, desabrigado, talvez mesmo dolorido. Holden encontra-se no alto da escada, contemplando o corredor, se não em lágrimas ao menos num estado muito próximo deste, sem saber exatamente o porquê de tal estado; em seguida, o marginal se faz evidente no adolescente: coloca o chapéu de caça ao contrário (vide Capítulo "Marginal-Messias"), da maneira como gostava, e berra, no mais alto volume de sua voz, seu desejo de que durmam bem todos os imbecis daquele lugar — apostando consigo que acordara todos os "filhos da mãe" daquele

andar. O grito, mais que um desabafo, é a constatação do abismo existente entre Holden e o resto das pessoas: como se dissesse não apenas "Durmam bem, imbecis, duram profundamente", mas também "Durmam porque é tudo o que se espera de vocês, bando de palermas hipócritas e presunçosos; em nada me espanta que vocês durmam agora, no meio do barulho da minha inquietação, da minha angústia e do meu desespero, porque na verdade vocês não estão acordados nem quando não estão adormecidos!". Após o grito, Holden parte escada abaixo e, aí, tem uma rápida amostra da natureza daquilo que o espera: os degraus estavam cobertos de cascas de amendoim, e ele quase que se quebra todo.

Não é, como diz nossa última citação de Cirlot uma escada situada abaixo do nível do chão, esta primeira escada de **O apanhador no campo de centeio**; mas é, certamente, uma escada difícil, acidentada, tumultuada; remete, concretamente, à dificuldade de Holden em sobreviver ao cotidiano: cascas de amendoim são pequenas, insignificantes, e estão, certamente, espalhadas na escada aos pedaços, entretanto são suficientes para que o adolescente quase se arrebente na descida. Obviamente, qualquer pessoa desavisada é passível de escorregar em cascas de amendoim espalhadas por uma escadaria — mas na narrativa em questão, tais cascas podem representar as pequenas dificuldades rotineiras, os entraves ditos normais e corriqueiros do dia-a-dia, que aos olhos dos outros podem não ser nem ao menos percebidos, sequer dimensionados — mas que, para o marginal protagonista, são verdadeiros obstáculos: podem impedir o caminho, impossibilitar a sobrevivência, machucar séria e irreversivelmente. É também, esta primeira escada, uma escada profética: antecipa todas as outras escadas da obra; não haverá, como veremos, praticamente nenhuma escada tranquila, trivial, comum — e elas se traduzi-

rão, via de regra, em descidas tumultuadas e penosas.

A descida fecha o capítulo sétimo, e uma caminhada inaugura, significativamente, o capítulo oitavo:

Era muito tarde para chamar um táxi ou coisa parecida, por isso fui mesmo a pé até a estação. Não era tão longe, mas fazia um frio danado, a neve dificultava a caminhada e as malas iam chacoalhando como umas desgraçadas de encontro a minhas pernas. Mas, de qualquer maneira, até que me sentia bem com o ar puro e tudo. (ACC, p. 49)

Freqüentemente, no percurso da estória, o protagonista deliberadamente despreza os meios de transporte e caminha a pé suas distâncias; no caso do início do capítulo oitavo, justificado pelo adiantado da hora, o que tornava difícil chamar um táxi, vai andando até a estação. O Internato fica para trás e a primeira estrada, após a descida da primeira escada, é uma estrada que prenuncia dificuldade: fria, coberta de neve, de tráfego complicado; Holden, porém, autêntico marginal, compraz-se com a caminhada. O adolescente messiânico que caminha sobre a neve, aqui, tem estreita relação simbólica com a neve noturna. Vejamos o que diz CIRLOT com relação à neve:

À parte de sua relação com o que caiu do céu (chuva, orvalho, raio) de caráter luminoso, ligado ao simbolismo da altura e da luz, a neve, já caída e cobrindo a terra, poderia simbolizar uma sublimação da própria terra. Assim, contraposta ao céu, forma um eixo branco-azul ou azul-branco (em sua descida) que tem um evidente caráter místico, hierogâmico.⁷

A neve e Holden aproximam-se através da luminosidade comum, contrastante dentro da noite; ambos estão como que revesti-

tidos de uma "aura sagrada" — a neve pelo que foi explicado na citação de Cirlot, e Holden pelo caráter messiânico que incorpora, revestido de pureza e inocência. Num ritual de perfeita integração, ao chegar à estação, Holden apanha um bocado de neve, enquanto espera pelo trem, e com esta neve lava a face — que ainda estava ensanguentada em função da briga com Stradlater; misturando sangue e neve, ao mesmo tempo em que torna limpo — ou em que purifica e cura — o rosto, remete entre outras, às idéias de purificação, salvação e proteção apontadas por Ad de VRIES em sua definição da simbologia da neve:

snow

1. blind, white nothingness, death;
2. anti-organic life: composed geometrical crystals; 3 purity, chastity (or, impotence) ... 4. safe covering, preservation of fertility;
5. soft, yet effective covering ... life, death, renewal; ...⁸

Como todos os fenômenos da natureza, a neve é de índole genuína, pura; sublimando-se com a terra, estendida pelo solo, é primitiva, podendo por associação, remeter aos instintos mais primários do homem e de sua natureza: a autenticidade e a pureza, portanto, tão enaltecidas e buscadas pelo marginal que habita o personagem de Holden, encontram respaldo na natureza que se faz cenário para esse personagem. Neste caminho, então, talvez pudéssemos deixar de lado as conotações de morte e vazio, também sugeridas pela imagem da neve — sem querer, com isso, esquecer, naturalmente, o fato de que, provavelmente, os olhos do protagonista não vissem à sua frente, naquele momento, num primeiro plano, muito mais mesmo do que vazio, nebulosidade ou até prenúncio de morte — para apegarmo-nos às suas cono-

tações de vida e renovação. Por aí, talvez pudéssemos afirmar que no manto da neve que serve de fundo à noite em que Holden deixa o Internato — rumo à sua caminhada, à travessia e à "queda" — está a indicação de que a queda para a qual se encaminha o protagonista não seria queda no sentido tradicional do termo — como já dissemos anteriormente; seria, ao contrário, uma "queda ascendente", na medida em que, impulsionando o ser, para que vá até o fundo da origem, do questionamento e do sofrimento, permite que este ser tente, num gesto extremo e quase trágico, manter — ou recuperar — a essência.

Retomando a análise do fato de Holden estar sem casa — literal e simbolicamente — no mundo fictício de *O apanhador no campo de centeio*, observemos a passagem que relata sua chegada à cidade de Nova Iorque, após deixar para trás o Internato Pencey:

... apanhei as malas e andei até o túnel onde param os táxis.

Sou tão distraído que dei ao motorista o endereço lá de casa, por causa do hábito e tudo. Esqueci completamente que ia acampar num hotel por uns dias e só voltaria para casa depois do começo das férias. (ACC, p. 55)

Movido pela força do hábito, o protagonista dirige-se para a casa dos pais — casa esta que deveria ser a sua — até o momento em que se recorda de que não tenciona retornar de imediato para lá. O fato de Holden não desejar o abrigo da casa paterna, além de reforçar sua condição de deslocado no contexto familiar e social, também remete ao mito da iniciação e busca; para que tenha a oportunidade de amadurecer, crescer e assim renascer, o herói não pode sucumbir à tentação de abandonar-se ao

agasalho do ninho — precisa, ao contrário, rejeitar o lar, desfazer-se dele e recusar seu manto protetor, para expor-se aos perigos e às provações da batalha, uma vez que só assim atingirá recompensa e redenção. Se é verdade, portanto, que o Marginal personagem de Holden não se identifica com os moldes e tradições de sua casa de origem e que, assim, **não a quer**, também é certo que **não pode** regressar — uma vez que está preso aos rituais do mito. Impossibilitado de atingir o regaço do lar, procura abrigo na impessoalidade de um hotel — onde também vai encontrar somente dissabores e obstáculos, além de alojamento pouco agradável:

Me deram um quarto muito vagabundo.
A única vista que eu tinha era a outra sala
do hotel. Não que eu ligasse para isso. Estava
deprimido demais para me preocupar se a
vista do meu quarto era boa ou não. (ACC, p.
56)

Como as demais casas que figuram na narrativa, o hotel não é receptivo ao personagem, e não o acolhe efetivamente; está cheio de pervertidos e malucos, no dizer de Holden — que ali vai deparar-se com Maurice, o ascensorista do elevador do hotel, pessoa que lhe vai causar problemas. No decorrer do curso narrativo, freqüentemente o narrador informa que evita o elevador; assim como tantas vezes opta por locomover-se caminhando, ao invés de ser conduzido por meios de transporte que lhe poupem o cansaço e o desconforto físico. Prefere as escadas aos elevadores, como esclarece neste trecho em que relata seu retorno ao hotel, após uma rápida incursão pela noite de Nova Iorque:

Voltei a pé para o hotel. Quarenta e um gloriosos quarteirões. Não que eu desistesse com vontade de andar nem nada. Foi mais porque não queria entrar e sair de outro táxi. De vez em quando a gente se cansa de andar de táxi, da mesma maneira que se cansa de andar de elevador. De repente, a gente sente que tem de ir a pé, qualquer que seja a distância ou a altura. Quando eu era menor, costumava subir para nosso apartamento pelas escadas. Doze andares. (ACC, p. 78-79)

Quando a vida se torna demasiado opressiva, intensificando o cativo do cotidiano, então o ser percebe claramente o enclausuramento — e se ressentido e cansa dele, não aguentando suas manifestações mais óbvias e concretas; já não suporta, então, por exemplo, o táxi e o elevador. Precisa da caminhada, da rua imediata e nua; busca o ritmo quebrado da escadaria, o movimento dos pés conduzindo o corpo, que sustenta a cabeça alucinada pela tortura. Trocar o táxi pela caminhada e o elevador pela escada é o ato heróico, compulsivo, de buscar, deliberadamente, o caminho mais difícil. Numa concreta manifestação exterior de sua inquietude interior, o atormentado personagem de J. D. Salinger transita incansável, trilhando a pé as ruas e escadarias da narrativa — talvez tentando compensar e aliviar, com esta movimentação intensa, a frustração de se perceber impotente face a condições de vida que lhe desagradam profundamente. Numa das poucas vezes em que cede ao comodismo do elevador, Holden vai ao encontro de ainda mais dificuldades:

... Eu não estava com sono nem nada, mas estava me sentindo um bocado mal. Deprimido e tudo. Tive vontade de estar morto.

Aí, mais que de repente, me meti numa enrascada dos diabos.

Mal entrei no elevador, o cabineiro me perguntou: — Que tal uma diversãozinha,

meu chapa? Ou já está muito tarde pra você?

— Como é que é? — perguntei. Não sabia aonde ele queria chegar nem nada.

— Tá interessado num rabo de saia pra hoje de noite? ...

— Tá bom — eu disse. Era contra meus princípios e tudo, mas eu estava me sentindo tão deprimido que nem *pensei*. Esse é que é o problema. Quando a gente está se sentindo muito deprimido não consegue nem pensar. (ACC, p. 81)

Com o raciocínio embotado pela depressão, Holden aceita a sugestão do ascensorista e admite uma prostituta em seu quarto. Não consegue manter relação com a garota — devido a suas peculiares concepções a respeito de sexo, conforme veremos logo adiante na sequência deste capítulo — e pede-lhe que se retire. Logo em seguida, ela retorna com Maurice, e ambos cobram de Holden o pagamento de uma quantia diferente da previamente combinada; o ascensorista parece forte e poderoso aos olhos do adolescente, que, intimidado, sente-se vulnerável e fragilizado — acabando por apanhar de Maurice: "Aí ele me acertou. Nem tentei sair do caminho, ou me esquivar, nem nada. Só senti aquele murro tremendo no estômago". (ACC, p. 91). Maurice é o ser do elevador; tal como o elevador — que aprisiona e impede a livre movimentação do indivíduo — também Maurice pressiona, constrange e amedronta Holden, ainda que seja desprezado por este último. O protagonista desejaria enfrentá-lo, vencê-lo — e não submeter-se a ele; como não consegue fazê-lo efetivamente, consome na fantasia o ato de bravura que a realidade aborta:

Mas eu sou doido. Verdade. Juro por Deus. Na metade do caminho para o banheiro, comecei a fingir que estava com uma bala no bucho. O tal de Maurice tinha me chumbado. Por isso eu estava indo para o banheiro to-

mar uma bruta talagada de uísque ou coisa parecida, para acalmar os nervos e me ajudar a entrar *mesmo* em ação. Me imaginei saindo da porcaria do banheiro, de terno e tudo, com minha pistola no bolso e cambaleando um pouco. **Aí, em vez de usar o elevador, eu descia pela escada, me agarrando no corrimão e tudo, enquanto um filete de sangue escorria pelo canto da minha boca. Ia descer alguns andares — apertando a barriga, sangue pingando por todo lado — e aí chamava o elevador.** Assim que o tal do Maurice abrisse a porta, dava de cara comigo, de pistola na mão, e ia começar a gritar, com aquela voz esganiçada de quem está apavorado, me pedindo para deixar ele em paz. Mas eu chumbava ele assim mesmo. Seis tiros bem no meio daquela barrigona cabeluda. **Aí eu jogava a pistola no poço do elevador — depois de apagar as impressões digitais e tudo. Aí me arrastava escada acima até o quarto e chamava a Jane para vir fazer um curativo na minha barriga.** (ACC, p. 92. Os gritos são nossos)

Assim como escapara da pressão exercida pela casa, pela pessoa e pela conversa do professor Spencer, divagando em indagações relativas ao destino dos patos do lago no Central Park, desta vez Holden resolve o problema da repressão causada pelo hotel e por Maurice fugindo através do heroísmo onírico; o ser maléfico que habita o elevador tem que ser morto e atirado ao fundo do poço — do elevador e da consciência do protagonista, para que este possa seguir adiante. Em sua alucinação (ou dramatização) — que remete à idéia de provação extrema, onde o herói ferido, se esvaindo em sangue trilha, voluntariamente, o caminho mais penoso — Holden consegue, com brilhantismo, aniquilar por completo o conflito representado por Maurice, atirando-lhe seis balas na barriga. Uma vez solucionada a questão com o ascensorista, o protagonista deixa o hotel — outra casa decepcionante, como já dissemos, e vai em busca do aconchego da amiga Sally Hayes.

Holden era relativamente afeto a Sally, embora não com a mesma intensidade com que era apegado a Jane Gallagher (vide Capítulo "Marginal-Messias"); com Sally, o adolescente dá vazão aos seus anseios de intimidade, (evidenciando que se ressentia pelo fato de estar só e desabrigado), irrefletidamente pedindo à garota para que se casasse com ele:

... Vamos ficar numa daquelas casinhas de campo e tudo, até acabar o dinheiro. Aí então, quando terminar a gaita, posso arranjar um emprego e nós vamos viver num lugar qualquer, com um riacho, e depois a gente pode se casar e tudo. Eu mesmo ia rachar a lenha no inverno. Palavra de honra, ia ser bom mesmo! Que que você acha? Vambora! Que tal? Você vem comigo! Por favor! (ACC, p. 144)

Sua súplica a Sally — que remete aos devaneios da cabana teorizados por Gaston BACHELARD⁹, assunto que explicitaremos mais adiante, no capítulo "Marginal-Messias" — revela-se inútil, como era de se esperar: perfeitamente integrada no sistema social, a garota não compreende as necessidades do amigo marginal e repele suas idéias de fuga; evidencia-lhe o despropósito de suas intenções, lembrando-lhe que haverá um tempo certo para se casarem e tudo o mais. Holden, então, vendo desmontar-se a idéia da casa onírica, revolta-se com Sally, replicando-lhe que nada havia entendido do que ele lhe havia proposto:

... Ia ser completamente diferente. Teríamos que descer de elevador, com as malas e a tralha toda. Vamos ter que telefonar para todo mundo, dizendo "até à volta", e mandar cartões postais dos hotéis e tudo. E eu estaria trabalhando em algum escritório, ganhando um dinheiro, e indo para o trabalho de táxi ou nos ônibus da Avenida Madison, e lendo jornais, e jogando *bridge* o tempo to-

do, e indo ao cinema, e vendo uma porção de documentários idiotas e *trailers* e jornais. ... Não ia ser a mesma coisa nem um pouquinho. Você não entendeu nada do que eu falei. (ACC, p. 115)

A incompreensão de Sally desnuda-a para Holden, que, então, percebe a superficialidade evidente da amiga. Como Stradlater, também ela personifica o culto às aparências e às tradições; transita à vontade, afetada como é, em meio à hipocrisia da sociedade que marginaliza a autenticidade incômoda de Holden. Escutar a sugestão de Sally em detrimento da sua, significaria sucumbir ao lugar-comum, submetendo-se às convenções e imposições do sistema opressivo — ao invés de atender à urgência dos anseios genuinamente espontâneos expressos pelos sentimentos.

Frustrado em sua tentativa de refugiar-se em Sally, Holden busca o apoio de Carl Luce, um antigo colega seu, na esperança de manter com ele uma conversa inteligente — posto que Carl sempre lhe parecera bastante intelectualizado. Novamente se decepçiona: tudo o que consegue com o ex-colega é reforçar seus sentimentos de imaturidade, inadequação e marginalidade:

... Da última vez que estivemos juntos eu te disse o que é que você precisa.

— Aquele troço de ir a um psicanalista e tudo? — perguntei. Era isso que ele tinha dito que eu precisava. O pai dele era psicanalista. (ACC, p. 127)

Sem obter sucesso efetivo em comunicar-se com Carl Luce, Holden perambula durante mais algum tempo pela noite da cidade, e então resolve buscar a certeza do aconchego de Phoebe, a irmã amada. Para tanto, porém, necessita adentrar o espaço proibido da casa dos pais; premido pela necessidade de apoiar-se em

Phoebe, decide-se a entrar em casa sorrateiramente, como se fosse um ladrão ou assaltante — o que consegue com relativa facilidade, numa atitude tipicamente marginal: "... Tirei minha chave e abri a porta, bem de leve. Aí, com o maior cuidado e tudo, entrei e fechei a porta. Eu devia ter nascido ladrão". (ACC, p. 135). Tateando no escuro, cautelosamente, Holden alcança o quarto de seu irmão D.B., onde Phoebe dormia; ali, sente-se bem, extraordinariamente: "... Para variar, estava me sentindo muito bem. Nem me lembrei mais que podia ter apanhado uma pneumonia nem nada. Só para variar, estava me sentindo bem e mais nada". (ACC, p. 136). O recolhimento do quarto e a proximidade física de Phoebe oferecem-lhe o reconforto momentâneo do repouso, de relativa integração com o momento e com o ambiente. Contempla por algum tempo a irmã adormecida e entretém-se com a leitura de um caderno escolar dela — até que resolve acordá-la e conversar, para assim ganhar forças e retomar sua peregrinação: "... Não podia ficar o resto da vida sentado naquela escrevânia e, além do mais, estava com medo de que meus pais aparecessem de repente. Antes disso, queria pelo menos conversar um pouquinho com a Phoebe". (ACC, p. 137). Holden confia à Phoebe o desabafo de seus tormentos e aflições, porque sabe que ela o compreende: "... Ela sempre presta atenção quando a gente lhe diz alguma coisa. E o gozado é que ela quase sempre entende o troço que a gente está falando. Entende mesmo". (ACC, p. 143). A autenticidade da personalidade marginal do protagonista encontra respaldo e ressonância na autenticidade da personalidade infantil do personagem da irmã — portanto, há comunicação efetiva entre os dois, o que não acontece quando Holden conversa com a maioria dos demais personagens.

Phoebe fala a Holden sobre o papel que tenciona representar na peça de Natal da escola, sobre o filme a que assistira na tarde daquele dia e sobre diversos assuntos de seu cotidiano de criança. Para Phoebe, Holden revela, entre outras coisas, seu profundo desgosto e desacerto com quase tudo o que o rodeia; revela sua intenção de ir embora e seu desejo de ser o apanhador no campo de centeio. A paz dos dois irmãos é logo interrompida, entretanto, pela chegada dos pais a casa e pela entrada da mãe no recinto onde conversam. Holden tem tempo de esconder-se, fechando-se no armário — e assim que a mãe deixa o quarto, apressa-se a preparar-se para deixar a casa. A dor — talvez por ver-se novamente forçado a renunciar ao abrigo que a duras penas obtivera — é demasiado intensa, então, e o adolescente não consegue reter as lágrimas:

Aí, de repente, comecei a chorar. Não consegui evitar o troço. Chorei baixinho para que ninguém me ouvisse, mas chorei. A Phoebe ficou apavorada quando me viu chorar e veio para perto de mim, me pedindo para parar. Mas depois que a gente começa, não consegue parar assim à toa. (ACC, p. 152)

O pranto que sufoca o narrador, prestes a sair de mais uma casa da narrativa, pode, na verdade, bem ser o pranto acumulado em todas as saídas que sofreu no percurso de seu relato — que explode junto a Phoebe, uma vez que com ela há espaço para a espontaneidade. Quando, finalmente, consegue parar de chorar, aliviado pelas lágrimas, percebe que encontra muito menos dificuldade em sair de casa do que encontrara para entrar:

Não sei porque, mas foi muito mais fácil sair de casa do que entrar. Uma das

razões é que eu já estava pouco ligando de ser apanhado ou não. No duro, mesmo. Se pegassem, pegavam e pronto. De certa maneira, quase desejei que me apanhassem. (ACC, p. 153)

Holden marginal, apesar de ressentir-se da falta de abrigo, tem mais facilidade em deixar a casa paterna do que em recuperá-la — muito provavelmente, porque o ato de desvencilhar-se da moradia e de todas as tradições e instituições por ela corporificadas, está muito mais em sintonia com o seu caráter rebelde e protestante. Sucumbir ao afeto da casa, ao seu conforto protetor, pode ser reconfortante, certamente — e ele chega a ser tentado, como evidencia a citação — mas seria incoerente com as atitudes e posturas demonstradas pelo protagonista em sua narrativa; livrar-se do lar com relativa desenvoltura, portanto, é uma metáfora que remete à psicologia da personalidade marginal do personagem. Mesmo assim, a escada que o leva ao exterior é uma escada acidentada, (como também o fora a que o conduziu para fora do Internato Pencey), numa alusão concreta às dificuldades pelas quais fatalmente terá que passar, caso insista na marginalidade:

Desci a vida toda pela escada, em vez de tomar o elevador. Fui pela escada dos fundos. Por pouco não quebrei o pescoço nuns dez milhões de latas de lixo, mas saí direitinho. (ACC, p. 153)

É pela escada — e pela escada dos fundos — que Holden alcança a rua, buscando sua trilha. Uma escada que deposita, aos pés do ser que desce, nada mais nada menos do que a oferta de um amontoado de latas de lixo ... Mesmo assim, dá para

sair direitinho, segundo o narrador. Quanta força, que energia suprema há que ser dispendida, para que se consiga enfrentar a tortura dos degraus tortuosos — e ainda assim sair direitinho? Difícil, impossível avaliar. Disto, só sabem as escadas, não sabe nem mesmo o ser que sofreu a descida toda; este, ao chegar ao último degrau, já esqueceu de tudo. Da dor, da mágoa, da marca. Para que possa viver outras descidas — de outras escadas ...

Ganhando a rua, Holden dirige-se para o apartamento de um ex-professor seu, Antolini. A morada de Antolini lhe parece acolhedora; o professor trata-o com dignidade e respeito, escuta-lhe, tenta explicar-lhe a natureza de suas perturbações — a questão da queda, a que nos referimos no início deste capítulo; Antolini oferece-lhe apoio e repouso, mas também ali o adolescente não tem sossego; após adormecer no sofá da sala, depara-se, ao despertar subitamente, com uma cena que o apavora:

Aí aconteceu um troço. Não gosto nem de falar no assunto.

Acordei de repente. Não sei que horas eram nem nada, só sei que acordei. Senti uma coisa na minha cabeça, a mão de uma pessoa. Puxa, fiquei apavorado pra diabo. Num instante vi que era a mão do Professor Antolini. Sabe o que que ele estava fazendo? Estava sentado no chão, ao lado do sofá, no escuro e tudo, e estava assim me fazendo festinha ou um carinho na cabeça. Puxa, devo ter dado um pulo duns mil metros. (ACC, p. 162-163)

Aterrado com a suspeita da homossexualidade do professor, Holden, aturdido e desabrigado, parte novamente no meio da madrugada. Mais uma casa perversa, novo recolhimento frustrado;

desta feita, porém, o protagonista desiste de procurar outro refúgio. Contenta-se, no seu desamparo, com o amparo frágil de um banco na Estação Grand Central. A partir deste momento intensifica-se ainda mais, na narrativa, o movimento de suas caminhadas, da perambulação — que vai direcionar-se, então, rumo ao final do tempo do enunciado e ao que pode ser considerado, na estória, como a resolução do conflito do personagem: a redenção, como verificaremos na análise que tencionamos desenvolver no capítulo "Marginal-Messias", e a promessa de regresso à casa possível.

Os intervalos entre as entradas e saídas do personagem nas moradas que não o acolhem são preenchidos por caminhadas entrecortadas de paradas em bares, teatros, cinemas, cabines telefônicas e demais espaços que lhe são invariavelmente agressivos: oferecem-lhe apenas ambientes que o tornam ainda mais deprimido, peças e filmes que lhe desagradam, chamadas telefônicas que nem sempre permitem que comunique aquilo que realmente deseja às pessoas que efetivamente tenciona contatar. Com exceção do quarto onde se encontra com Phoebe, o museu é o único espaço físico delimitado que sugere a Holden alguma conotação garantida e não completamente frustrada de proteção, na medida em que representa — como explicaremos mais detidamente no capítulo "Marginal-Messias" — preservação e não corrupção. Em suas andanças, freqüentemente o protagonista busca o museu e regozija-se com sua atmosfera — até que, a certa altura do desenvolvimento narrativo, percebe que o amparo do museu também não pode ser aceito plenamente, porque sua estaticidade, como veremos, é indício de estagnação e morte.

Se o tempo do enunciado não brinda o narrador com nenhum

espaço de genuína proteção, o tempo da enunciação também não é nada ameno: durante a enunciação Holden encontra-se, como já mencionamos, numa clínica de tratamento psicológico; pelo que já expusemos de seu caráter marginal, chega-se tranquilamente à conclusão de que tal lugar não tem, para ele, conotação de acolhimento e abrigo — mas sim de punição, repressão e confinamento. Não é um reduto amigo, que ampara e oferece colo, porque é um espaço que castiga e constrange o marginal a mudanças de comportamento a que este não se dispõe espontaneamente. Como se tanto não bastasse, Holden anuncia que está prestes a deixar também este lugar — e que, mesmo deixando-o, continua sem saber com segurança que rumos tomarão sua pessoa e sua vida:

Uma porção de gente, principalmente esse cara psicanalista que tem aqui, vive me perguntando se eu vou me esforçar quando voltar para o colégio em setembro. Na minha opinião, isso é o tipo da pergunta de um imbecil. Quer dizer, como é que a gente pode saber o que é que vai fazer, até a hora em que *faz* o troço? A resposta é: não sei. *Acho* que vou, mas como é que eu posso saber? *Juro* que é uma pergunta cretina. (ACC, p. 180)

A situação de Holden na narrativa — solitário peregrino sem referencial concreto de moradia — é uma metáfora de sua condição marginal; como define Gaston BACHELARD, "A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade"¹⁰: visceralmente instável, Holden não conquista casa nenhuma — e tampouco alguma casa o conquista, porque não há uma única que lhe seja adequada ou que lhe permita adequar-se. O personagem deslocado no mundo fictício de *O apanhador no campo de centeio* remete à condição do marginal no mundo real — cuja estrutura e organização não prevê, para o ser que se desvia da

da norma, espaço de acolhida e acalanto, mas apenas espaços severos, quando não perversos, de punição.

Holden marginal está desarticulado ao ponto de não conseguir viabilizar nem mesmo as imagens oníricas de uma possível casa. Praticamente nada abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz"¹¹; assim, o personagem é obrigado a viver, e a também sonhar, destituído da proteção da casa, porque não habita nenhum espaço na narrativa — a não ser o do próprio corpo, uma vez que seu inconsciente "anormal" não consegue ficar à vontade em outro lugar. BACHELARD explica com bastante propriedade a relação casa/corpo e a transposição dos valores de proteção e resistência da casa em valores humanos:

... diante da hostilidade, com as formas animais da tempestade e da borrasca, os valores de proteção e de resistência da casa são transpostos em valores humanos. A casa adquire as energias físicas e morais de um corpo humano. Ela curva as costas sob o aguaceiro, retesa os rins. Sob as rajadas, dobra-se quando é preciso dobrar-se, segura de poder endireitar-se de novo em um momento certo, desmentindo sempre as derrotas passageiras. Tal casa convida o homem a um heroísmo cósmico. É um instrumento para afrontar o cosmos. As metafísicas do "homem" atirado no mundo" poderiam meditar concretamente sobre a casa atirada na borrasca, desafiando a cólera do céu. Contra tudo e contra todos, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo. O problema não é somente um problema do ser, é um problema de energia e, conseqüentemente, de contra-energia.

Nessa comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência às ímples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico.¹²

Holden, afrontando o sistema social e sofrendo a nível físico e psíquico as consequências desta afronta, é a casa heroica que resiste à violência dramática da tempestade impiedosa. O Holden tantas vezes física e emocionalmente injuriado na narrativa, que apanha e que se magoa o tempo todo, — mas que ainda assim insiste na marginalidade de seu caráter, como que apostando nela — é a casa teimosa que balança e mesmo verga, mas que não cede jamais, sempre retornando à rigidez ereta de seu estado original e capitalizando "suas vitórias contra a borrasca".¹³ Avançando em seus esclarecimentos sobre a relação entre casa e corpo humano, BACHELARD explica que tal associação não é em absoluto despropositada:

Com efeito, a casa é, à primeira vista, um objeto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade inicial é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta predomina. O fio de prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio. Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do sonirismo.¹⁴

Expulso da casa geométrica, tradicional, em função da marginalidade de suas concepções e comportamentos, o protagonista de *O apanhador no campo de centeio* transpõe para o corpo os valores da casa. Afinal, não é o corpo a primeira casa da essência do ser? Quando, vinda sabe-se lá de que fontes, de que brumas e de que vapores, esta essência é despejada no mundo, não vem aparentemente contida no jarro que é o corpo? Portanto, se

é que o herói desalojado, criado por de J.D. Salinger, possui alguma casa na narrativa, esta casa — única, em seu caso, não apenas primeira — é o seu corpo. Mas até mesmo este corpo, como veremos, é uma habitação limitada e difícil — ainda que fiel e empenhada em resistir — e que traduz fisicamente a psicologia marginal do ser que representa, como o próprio Hölden reconhece:

... a porcaria do artigo que comecei a ler quase que me fez sentir pior ainda. Era sobre os hormônios. Mostrava a aparência que a gente deve ter — a cara, os olhos e tudo — quando os hormônios estão funcionando direito, e eu estava todo ao contrário. Estava parecendo exatamente com o sujeito do artigo, que estava com os hormônios todos funcionando errado. (ACC, p. 165. Os grifos são nossos)

É todo "ao contrário" o corpo que sustenta o protagonista — assim como se fosse mesmo, um **corpo marginal**, de química incomum, que tentasse heroicamente personificar e abrigar a autenticidade de um **espírito marginal**. É, por exemplo, um corpo de adolescente, que exhibe precoces cabelos brancos:

... já estou cheio de cabelos brancos. Estou mesmo. Um lado da minha cabeça — o direito — tem milhões de cabelos brancos desde que eu era um garotinho. Apesar disso, às vezes me comporto como se tivesse doze anos. É o que todo mundo diz, principalmente meu pai. Até certo ponto é verdade, mas não é **totalmente** verdade. As pessoas estão sempre pensando que alguma coisa é **totalmente** verdadeira. (ACC, p. 13)

Ter cabelos brancos desde garotinho pode ser, na narrativa, uma alusão ao fato de que o caráter, as idéias e o comporta-

mento do personagem não acompanham sua idade cronológica — mas sim porque a **superam**, numa realidade inversa à do veredito apresentado pelo julgamento das pessoas que o rodeiam. Apesar da aparente imaturidade de Holden, seus conceitos e suas atitudes, quando analisados a fundo e com imparcialidade, revelam surpreendente maturidade; esta maturidade, porém, tem tipologia e características que a distinguem daquilo que convencionalmente se entende por maturidade, ou seja: não é a maturidade do ser que se aliena e acomoda, mas sim a profunda maturidade que o faz genuinamente consciente, por exemplo, da relatividade dos conceitos, do fato de que não existe verdade absoluta, da tenuidade das aparências — e da tristeza de perceber que, em profundidade, "Ninguém nunca repara em coisa nenhuma". (ACC, p. 13)

Além de possuir originais cabelos brancos, sabe-se também que o adolescente é dono de compleição física frágil e franzina; seguidas vezes no curso narrativo o narrador salienta as características de seu corpo "... não tenho resistência nenhuma". ... "... eu sou um bocado fraco". ... "... sou tão esquelético". (ACC, pp. 30, 31, 94) — e alude ao fato de sentir dificuldade para respirar: "Para dizer a verdade, não tenho fôlego nenhum". ... "... eu mal podia respirar". ... "Estava meio sem fôlego". (ACC, pp. 10, 91, 94). Todavia, apesar da aparente evidência de fragilidade e da deficiência respiratória que o atormenta e faz com que se sinta sempre perseguido pela ameaça de sufocamento — "... quase fiquei tuberculoso ..." ... "... fiquei com medo de apanhar uma pneumonia e morrer, por causa daqueles flocos de gelo ..." (ACC, pp. 10, 132) —, Holden insiste em afirmar a contumácia de seu corpo, declarando que é saudável — "... tenho um bocado de saúde". — e bastante alto, o

que lhe confere, se não imponência, ao menos notabilidade: "...tenho um metro e oitenta e cinco ..." (ACC, pp. 10, 13).

A interpretação simbólica das descrições corporais do protagonista — que são todas muito enfáticas e intencionais, apesar de aparentemente alheatórias e descompromissadas — reforça nossa afirmação anterior de que Holden, paradoxalmente forte em sua fragilidade de marginal, é a casa teimosa e valente que, insistindo em padecer o sofrimento da borrasca, se engrandece nesta exposição, que intensifica seus valores de resistência e abrigo — na medida em que, ao final do transtorno todo, seu corpo marcado permanecer ereto; a tempestade, entretanto, passando terá sucumbido. A natureza poderosa, intrigantemente vigorosa das características concretas desta casa marginal — ou deste corpo marginal — incita-nos a analisar a configuração de seus valores abstratos e espirituais — que também é marginal.

O protagonista de **O apanhador no campo de centeio** tem uma maneira bastante peculiar, nada convencional e previsível, de focar questões como as relativas à religião, caridade, sexo e amor. Pouco apegado a valores materiais, ao declarar "Eu acho que nunca tive nada que me importaria muito de perder". (ACC, p. 80), tanto assevera seu desprezo por anseios de posse quanto expõe sua condição de marginal, peregrino, desprendido e despojado, que considera deprimente a preocupação com dinheiro: "Dinheiro é uma droga. Acaba sempre fazendo a gente se sentir triste pra burro". (ACC, p. 99). Critica ferozmente a religião ortodoxa, uma vez que lhe reconhece a falta de autenticidade:

... sou meio ateu. Gosto de Jesus e tudo, mas não dou muita bola para a maioria as outras coisas da Bíblia. Os apóstolos, por exemplo. Pra falar a verdade, os Apóstolo-

los são uns chatos. Depois que Jesus morreu e tudo eles trabalharam direitinho, mas, enquanto Ele estava vivo, não serviam pra nada. Deixavam Ele na mão o tempo todo. ... Eu disse que era capaz de apostar um milhão que Jesus não tinha mandado Judas para o inferno. ... Acho que qualquer um dos Apóstolos teria mandado ele para o inferno — e o mais depressa possível — mas aposto qualquer coisa como Jesus não mandou. (ACC, p. 88)

Ao referir-se a temas como religião e Bíblia de forma irreverente e espontânea, utilizando-se da linguagem coloquial e espontânea que caracteriza a linguagem de toda a narrativa, o protagonista explicita seu antagonismo à falácia ensaiada, vazia, dos que pregam a religião mecanicamente e sem efetiva reflexão. Transmite ao leitor seu antagonismo não apenas pelo que diz, mas também através de como diz, portanto:

... Pra falar a verdade, não suporto padre. Todos os que conheci, nas escolas por onde andei, tinham essa voz de juízo final quando faziam os sermões. Juro por Deus que detesto isso. Não sei porque diabo eles não falam com uma voz normal. E é por isso que soam tão cretinos quando falam. (ACC, p. 88-89)

Holden mostra-se frontalmente contra a religião ortodoxa, baseada em normas e preceitos tradicionais, além de desaprovar a mistificação e a empostação que revestem a divulgação da religião — que mais afasta do que aproxima. Ao garantir que tem certeza de que Jesus não sentenciou Judas, está criticando e questionando a autenticidade de uma religião que prega a paz, a igualdade, o amor, a fraternidade e o perdão — e ao mesmo tempo admite a punição, o inferno, a condenação. Na medida em que o narrador se refere negativamente à Bíblia, aos Apóstolos

e aos padres que conheceu — e não à figura de Jesus —, conclui-se que, novamente, responsabiliza o sistema pela distorção da noção genuína de fé, bondade e justiça; o fato de não endossar a falácia que se pretende religião e profissão-de-fé, entretanto, não nos parece que faz do protagonista um ateu — ou um descrente de tudo — como ironicamente preconiza este último. Em sua autenticidade estabaneada, Holden revela sentimentos de fé, solidariedade e amor muito mais intensos e menos distorcidos ou corrompidos do que os provavelmente advindos de quaisquer dos religiosos praticantes que menciona no texto; para comprovar esta asserção, basta remeter, por exemplo, às suas intenções messiânicas, às suas atitudes de profundo respeito em relação às crianças em geral, às suas concepções que não admitem tranqüilamente a prática do sexo sem amor, às suas posturas de pacifista — e às suas considerações sobre a prática da caridade, como seguem:

... Não conseguia parar de pensar nas duas freiras. Não me saía da cabeça aquela bolsa de palha surrada em que elas coletavam dinheiro ... Tentei imaginar minha mãe ou outra pessoa, minha tia ou aquela doida da mãe da Sally Hayes, paradas na porta de uma grande loja, catando dinheiro numa cesta de palha. Era difícil. ... Minha tia é um bocado caridosa. Trabalha muito para a Cruz Vermelha e tudo. Mas ela anda sempre muito elegante, e toda vez que faz alguma caridade está sempre podre de *chic*, de *baton* e todos esses troços. Era impossível imaginá-la fazendo caridade sem pintura nem nada e toda vestida de preto. E a mãe da Sally Hayes! Puxa vida. Só via um jeito dela sair recolhendo dinheiro numa cesta: era se todo mundo ainda tivesse que fazer a maior reverência, se dobrar até o chão, cada vez que entregasse um donativo. Só botar o dinheiro na cesta e ir em frente, sem dizer nada, isso não bastava. (ACC, p. 99)

Reconhecendo a superficialidade das intenções fraternas

naqueles que praticam a caridade com alarde e aparato, o narrador critica o exercício institucionalizado da caridade, que não a encara como um fim em si mesma, — que tem como alvos primordiais a projeção social e o reconhecimento público dos elementos praticantes.

As concepções do adolescente em relação à prática sexual evidenciam rara e apurada sensibilidade, além de sugerirem uma invulgar compreensão intuitiva da dimensão que pode atingir o relacionamento físico e amoroso entre duas pessoas:

... Já tive algumas oportunidades de perder minha virgindade e tudo, mas até agora nunca cheguei ao fim da linha. ... O caso é o seguinte: na maioria das vezes que a gente está quase fazendo o negócio com uma garota ... ela fica dizendo para a gente parar. Meu problema é que eu paro. A maioria dos sujeitos não pára, mas eu não consigo ser assim. ... Elas me pedem para parar, e eu paro. (ACC, p. 82)

Enquanto que boa parte da média dos garotos adolescentes inseridos nos contextos urbanos parece procurar — como o Stradlater da narrativa — enfatizar uma preocupação primordial com o sexo pelo sexo, em detrimento da preocupação com o sexo por amor — quer sintam realmente desta forma ou adotem tal posição apenas para impressionar ou chocar —, Holden faz precisamente o contrário, afirmando que acredita nada entender de sexo — uma vez que não admite praticá-lo sem sentir-se emocionalmente envolvido com a parceira:

... Sabe qual é o problema comigo? Não consigo nunca ficar *excitado* — excitado mesmo — com um garota de quem eu não goste muito. Você entende, tenho que *gostar* dela um bocado. Se não gosto, perco a droga do desejo por ela e tudo. Puxa, isso arrasa com a minha vida se-

xual. Minha vida sexual é um nojo. (ACC, p. 127)

O problema (será **problema?** ...) com Holden é que ele é marginal. Ampla e abertamente. Marginal de corpo e alma. Esta, e tão somente esta, é a razão de estar condenado (será **condenado?** ...) a vagar eternamente pelo vasto universo de uma narrativa que não lhe oferece casa, metido portanto no abrigo único de um corpo singular, que descreve um personagem de alma extraordinariamente poética e rara.

Mas há que lembrar que, de acordo com a imaginação de BACHELARD, o desconsolo do aparente descampado do mundo fictício de **O apanhador no campo de centeio** não deve desalentar por completo o peregrino personagem que caminha por suas páginas — porque, segundo o filósofo,

As palavras — imagino isso frequentemente — são casinhas com porão e sótão. O sentido comum reside no rés-do-chão, sempre pronto para o "comércio exterior", no mesmo nível de outrem, desse transeunte que nunca é um sonhador. Subir a escada, na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inencontráveis.¹⁵

Sendo assim, o corpo cansado de Holden marginal — e, eventualmente, também o do leitor — pode abrigar-se, refugian-do-se na morada das palavras ... Para que a alma possa atingir — a partir delas e com elas, o infinito.

NOTAS

¹BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad. Antonio P. Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1989. p. 24.

²HASSAN, Ihab. **Radical Innocence** : studies in the contemporary American novel. Princeton : Princeton University Press, 1961. p. 272.

³HASSAN, p. 272.

⁴CIRLOT, J.E. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Rubens E.F. Frias. São Paulo : Moraes, 1984. p. 227.

⁵CIRLOT, p. 409.

⁶CIRLOT, p. 228-229.

⁷CIRLOT, p. 406.

⁸VRIES, Ad de. **Dictionary of Symbols and Imagery**. London : North Holland, 1974. p. 430.

⁹BACHELARD, cap. I.

¹⁰BACHELARD, p. 36.

¹¹BACHELARD, p. 26.

¹²BACHELARD, p. 62.

¹³BACHELARD, p. 59.

¹⁴BACHELARD, p. 63-64. Os grifos são nossos.

¹⁵BACHELARD, p. 155.

CAPÍTULO IV

MARGINAL-MESSIAS

— Você sabe o que que eu quero ser?
— perguntei a ela. — Sabe o que é que eu queria ser? Se pudesse fazer a merda da escolha?

— O quê? *Pára* de dizer nome feio.

— Você conhece aquela cantiga: "Se alguém agarra alguém atravessando o campo de centeio"? Eu queria ...

— A cantiga é "Se alguém *encontra* alguém atravessando o campo de centeio"! — ela disse. — É dum poema do Robert *Burns*.

— Eu *sei* que é dum poema do Robert Burns.

Mas ela tinha razão. É mesmo "Se alguém encontra alguém atravessando o campo de centeio". Mas eu não sabia direito.

— Pensei que era "Se alguém agarra alguém" — falei: — Seja lá como for, fico imaginando uma porção de garotinhos brincando de alguma coisa num baita campo de centeio e tudo. Milhares de garotinhos, e ninguém por perto — quer dizer, ninguém grande — a não ser eu. E eu fico na beirada de um precipício maluco. Sabe o que que eu tenho de fazer? Tenho que agarrar todo mundo que vai cair no abismo. Quer dizer, se um deles começar a correr sem olhar onde está indo, eu tenho que aparecer de algum canto e *agarrar* o garoto. Só isso que eu ia fazer o dia todo. Ia ser só o apanhador no campo de centeio e tudo. Sei que é maluquice, mas é a única coisa que eu queria fazer. Sei que é maluquice. (ACC, p. 147)

E é assim. Holden quer ser o apanhador no campo de centeio, "se pudesse fazer a merda da escolha"; melhor examinando, quer ser o *agarrador*, não apenas o apanhador, a julgar como a narrativa enfatiza, por meio do grifo no verbo "agarrar"; agar-

rar mesmo, evitar a queda, impedi-la, salvar todos os pequenos e a si próprio, como um messias grandioso, vitorioso e, — justamente pela vitória —, marginal. Sim, marginal, porque os messias falham, quase sempre ... a História toda, da humanidade inteira, está à disposição, para confirmações. Aqui, neste ponto particular, Holden não transcende a norma: falha, espetacularmente, como qualquer outro messias ... Se vitorioso fosse, não permitiria jamais que os garotinhos caíssem no precipício — e, assim, tê-los-ia preservado da hipocrisia, da falsidade, da mediocridade, da contaminação com o resto do mundo — e da experiência.

Agarrá-los todos significa garantir-lhes a pureza, a clareza, a inocência e a autenticidade; seria evitar que se corrompessem — que se adulterassem, ao se tornarem adultos. Entretanto, o personagem Holden sofre a dor de perceber que seu trajeto pelo mundo ficcional implica iniciação, aceitação, redenção — e que não há forma de impedir a ninguém a queda no abismo, pois a queda, em si, é também parte integrante do processo de vida. Assim, chega à conclusão de que "... É impossível ensinar tudo a alguém". (ACC, p. 148); não há como salvar os garotinhos, pois isso significaria também ceifar-lhes parte da existência — se não a própria existência em si; e o ser humano deseja, necessita e tem o direito, obviamente, de vivenciar as próprias experiências — positivas ou negativas, doces ou amargas, felizes ou desgraçadas. Não há como salvar, e nem como salvar-se, há, talvez, que tentar transformar em salvação o fato de se seguir adiante.

No momento em que Phoebe diz ao irmão "Se não é muito incômodo, guarda tua mão pra você mesmo." (ACC, p. 177), na verdade está emitindo um grito lúcido de "Viva e deixe que eu viva!... e, precisamente neste ponto, então, torna-se de uma

evidência cintilante aquilo que já havia sido antes insinuado na narrativa, como examinaremos a seguir: a roupagem messiânica que reveste Holden durante toda a estória, nos acordes finais do livro escorrega para Phoebe e, assim sendo — se é que há alguém que **redime** outro alguém em **O apanhador no campo de centeio** —, este alguém redentor é Phoebe. E, invulgarmente, Phoebe é um messias que não falha. É ela quem, não intencionalmente — apenas através da exteriorização espontânea, autêntica e desprovida de censura de seus sentimentos — consegue, com sua performance não ensaiada, resgatar o irmão para a peça da existência; sabe-se lá para qual papel, sabe-se lá ... mas no palco, de toda forma.

Durante toda a narrativa, Holden é o messias, iluminado e emoldurado pelo chapéu de caça vermelho, como já observamos; quando decide ir-se embora de vez, logo após ter sofrido vertigens e alucinações de queda eminente, planeja encontrar um lugar, obter um emprego e lutar para conseguir viver dentro dos parâmetros da mais completa autenticidade:

... Finalmente, decidi ir embora de vez. Resolvi que não voltaria para casa nunca mais, e nunca mais iria para colégio nenhum. Decidi que ia só encontrar com a Phoebe, para me despedir ... Aí começaria a viajar para o oeste ... em poucos dias já estaria lá pelo oeste, num lugar muito bonito e ensolarado, onde ninguém me conhecesse e eu arranjasse um emprego. ... não me importava que tipo de emprego ia ser, desde que ninguém me conhecesse e eu não conhecesse ninguém. ... ia fingir que era surdo-mudo. Desse modo, não precisava ter nenhuma conversa imbecil e inútil com ninguém. Se alguém quisesse me dizer alguma coisa, teria de escrever o troço num pedaço de papel e me entregar. Depois de algum tempo iam ficar um bocado aporrinhados de ter que fazer tudo isso, e aí eu nunca mais precisaria conversar pelo resto da minha vida. ... iam me deixar em paz sozinho. ... construiria

uma cabana para mim em algum lugar e viveria lá o resto da vida. Ia fazer a cabana bem pertinho de uma floresta, mas não *dentro* da mata, porque ia fazer questão de ter a casa ensolarada pra burro o tempo todo. Cozinharia minha própria comida ... ia encontrar uma garota bonita, também surdo-muda, e nos casaríamos. ... Se tivéssemos filhos, iam ficar escondidos em algum canto. Podíamos comprar uma porção de livros para eles e nós mesmos íamos ensiná-los a ler e escrever. (ACC, p. 167-168)

Note-se que ao discorrer sobre o seu plano de ir embora, o narrador é minucioso e taxativo ao extremo, evidenciando que o mesmo é fruto de desabafo de extensa reflexão sobre a inadequação da vida que vinha levando até então; não voltaria nunca mais para casa, e nem iria mais para escola alguma — não retornaria, portanto, às origens; recusaria o aconchego da volta, do primeiro acalanto; rebelar-se-ia contra a tradição, enxotaria todo o contorno do ninho, da concha uterina da casa. Não capitularia perante a tirania e a autoridade da escola, também, empenhada que estaria em amoldá-lo, refreá-lo, inseri-lo na norma vigente. Emudecendo e evitando a comunicação, conseguiria manter-se afastado da falsidade e hipocrisia que tanto odeia; camuflado num emprego humilde, de pouca expressão, e protegido pela redoma ensolarada de uma pequena casa, onde cozinhar sua própria comida, remete ao primitivismo da imagem da cabana¹, gloriosamente pobre, despojada, propiciando ao eremita que ocupa o refúgio benéfico da solidão absoluta. Se na morada opulenta não há canto para a intimidade, para a autenticidade, na cabana há; e a integração com a floresta próxima garantiria, na verticalidade das árvores e na pureza da madeira, o resgate da origem genuína, a união entre o princípio e o final, a reintegração — pois a madeira do berço que acolhe a vida que inicia não é a mesma que na tumba acolhe a vida que termina, em ciclo

biológico, e principia outra? É claramente explicado o devaneio da cabana, que acomete Holden, nesta passagem de Gaston BACHELARD, em sua **Poética do espaço**:

... na maior parte dos nossos sonhos de cabanas, desejamos viver em outro local, longe da casa atravancada, longe das preocupações citadinas. Fugimos em pensamento para procurar um verdadeiro refúgio ... Ela é a planta humana mais simples, aquela que não precisa de ramificações para subsistir. É tão simples que não pertence mais às lembranças, tantas vezes excessivamente carregadas de imagens. Pertence às lendas. É um centro de lendas ... Nosso passado de lendas transcende tudo o que foi visto, tudo o que vivemos pessoalmente. A imagem nos conduz. Vamos à solidão extrema. O eremita está só diante de Deus. A cabana não pode receber a menor riqueza "deste mundo". Tem uma feliz intensidade de nobreza. A cabana do eremita é uma glória de pobreza. De despojamento em despojamento, ela nos dá acesso ao absoluto do refúgio.²

Já explicitamos anteriormente que Holden está sem morada no mundo, sem canto, sem refúgio — descontente com o momento presente, desestimulado para o futuro pelo passado que repudia. Ir-se embora para outra forma de vida, então, seria construir não só a morada, mas também o recomeço — dentro dos parâmetros de autenticidade e sinceridade que tanto busca. Como sustenta BACHELARD,

... os devaneios da cabana são convites para recomeçar a imaginar. Elas nos devolvem moradas do ser, casas do ser, onde se concentra uma certeza de ser. Parece que habitando tais imagens, imagens tão estabilizadoras, recomeçaríamos outra vida, uma vida que seria nossa, nas profundezas do nosso ser.³

Além de arquitetar o emprego, o mutismo e a "cabana", Holden vislumbra também a eventualidade de vir a desejar casar-se;

para tanto, idealiza uma companheira também muda, que, tal qual as demais pessoas, deveria tratar de comunicar-se com ele através de escritos. Se tivessem filhos, escondê-los-iam, comprar-lhes-iam livros e ensinar-lhes-iam ler e escrever. Estaria criada, assim, uma nova proposição de vida, de agrupamento — que teria garantida sua continuidade nos prováveis rebentos; todos afastados do restante do mundo e da sociedade: não contaminados, não corrompidos. Marginais, detentores de fórmula de sobrevivência que, na visão de Holden, preservaria a essência do ser. No delírio de seu devaneio, de sua ânsia em evitar a queda, em afastar-se do cerco das pressões que o oprimem, Holden quase que se esquece de que seu desejo é possível de ser realizado apenas num plano onírico, nas brumas cálidas e envolventes da lenda. Antes de ir-se embora para o interior de sua lenda, planeja, entretanto, despedir-se de Phoebe — seu único referencial de identificação; o único fragmento da vida que o rodeia a que teria acesso, talvez, nos domínios iluminados da vida que projeta para o futuro. E Phoebe vai "puxá-lo de volta".

Preocupado em comunicar-se com a irmã para dela despedir-se, Holden vai à escola em que a menina estuda, levando um bilhete, pedindo-lhe que o encontre no museu, à hora do almoço. É então que se depara, por duas vezes, com um mesmo palavrão rabiscado nas paredes da escola, o que o perturba significativamente; agredido pelo palavrão, o adolescente deixa a escola e dirige-se ao museu, tencionando ali esperar por Phoebe. Lá chegando, dois garotos pedem-lhe que os conduza até onde estavam as múmias; Holden conduz os meninos até o local solicitado; as crianças, lá chegando, vão-se embora amedrontadas, largando seu condutor sozinho no lugar — uma reconstrução de túmulo egípcio. Holden, atraído pela paz e tranquilidade do local, sente-se bem

ali até o momento em que leva um choque: depara-se novamente com o palavrão, escrito, desta vez, na parede do museu:

... Fiquei sozinho no túmulo. Até que, de certo modo, gostei. Estava tudo tão quieto e agradável. Aí, de repente, vi aquilo na parede. Outro "foda-se". Escrito com lápis vermelho ou coisa parecida, bem embaixo da parte envidraçada da parede, perto das pedras. (ACC, p. 172)

Deprimido e intimidado com o palavrão à sua frente, Holden conclui o seguinte:

Esse é que é o problema todo. **Não se pode achar nunca um lugar quieto e gostoso, porque não existe nenhum.** A gente pode pensar que existe, mas, quando se chega lá e está completamente distraído, alguém entra escondido e escreve "Foda-se" bem na cara da gente. É só experimentar. Acho mesmo que, se um dia eu morrer e me enfiarem num cemitério, com uma lápide e tudo, vai ter a inscrição "Holden Caulfield", mais o ano em que eu nasci e o ano em que morri e, logo abaixo, alguém vai escrever "Foda-se". Tenho certeza absoluta. (ACC, p. 172. Os grifos são nossos.)

A reflexão sobre o palavrão é o primeiro indício de que Holden começa a compreender que é impossível encontrar um lugar — ou um modo de vida — que lhe seja inteiramente adequado, aprazível e agradável, e mantê-lo integralmente imaculado, inalterado. Não existe um lugar assim inviolável, porque a corrupção, a contaminação e a adulteração são, via de regra, inevitáveis. Ao mencionar que mesmo em sua lápide o palavrão talvez venha a persegui-lo, o protagonista sugere que nem a morte — soberba na incógnita de seu mistério — é garantia certa de paz e tranquilidade — quanto mais a pantomima agitada, e parcialmente revelada, da vida. Ao deixar o lugar onde se encontravam

as mûmias e o palavrão, Holden menciona uma diarreia e uma espécie de desmaio:

Depois que saí do lugar onde estavam as mûmias, tive que ir ao banheiro. Para dizer a verdade, estava com um pouco de diarreia. ... Quando tinha acabado de me levantar da privada, quase chegando na porta, acho que desmaiei. Mas até que tive sorte. Podia ter morrido quando caí no chão, mas aterrisei meio de lado. O mais engraçado é que me senti melhor depois do desmaio. Verdade mesmo. Meu braço ficou um pouco doído, onde bati com ele no chão, mas parei de sentir aquela droga daquela tonteira. (ACC, p. 173)

A diarreia, obviamente, remete à idéia de purgação, de limpeza temporária: é o reflexo, no lado fisiológico, daquilo que se passa no interior do personagem; o corpo expulsando através da diarreia "a porcariada toda" é, por extensão, o emocional livrando-se de tudo aquilo que não presta, que é inadmissível, inaceitável — detrito, sobra. A manifestação física da diarreia, neste ponto do livro, pode ser considerada como um sinal concreto de que o personagem está chegando a um estágio próximo do que possa ser encarado como o final de sua crise, ou a resolução do conflito, ainda que seja uma resolução provisória — posto que é purgação, não purificação — mas que lhe vai propiciar a oportunidade de vivenciar o alívio que se traduzirá em força positiva para um porvir desconhecido — mesmo que este desconhecido se revele em novo conflito. Note-se ainda que, ao levantar-se do vaso sanitário, Holden é acometido de forte vertigem momentânea que o derruba no chão; o efeito da diarreia é devastador ao ponto de levá-lo a um rápido desmaio, que vai fazê-lo vivenciar uma interessante situação: na queda do desmaio, ele não se machuca gravemente, como poderia ter ocorrido. Caindo de lado, apenas tem como consequência do tombo um braço do-

lorido; e, mais importante de tudo, sente-se curiosamente melhor após ter passado pela vertigem do desmaio. A metáfora do desfalecimento, então, demonstra que o personagem principia a perceber que a crise que atravessa pode não lhe ser fatal, mas sim passageira; e, talvez até, solucionável.

Concretamente, o mecanismo detonador da diarreia e do conseqüente desmaio de Holden, parece ter sido a leitura dos palavrões nas paredes — fato este que foi, por sua vez, motivado pela necessidade de estabelecer contato com Phoebe e de, posteriormente, esperar que a mesma chegasse ao encontro marcado. Na seqüência do capítulo, percebe-se que o papel messiânico de Phoebe vai, paulatinamente, tornando-se mais intenso e significativo. Aliviado pelo desmaio, o adolescente torna a pensar no lugar idealizado para refugiar-se, em sua fuga, ao mesmo tempo em que se dirige para a porta do museu, a fim de encontrar-se com a irmã. Repentinamente, é bruscamente arrancado do devaneio de intimidade em seu onírico espaço marginal, pela constatação da excessiva demora da menina. Finalmente, percebe que ela se aproxima, despertado pelo fato de a mesma estar usando o chapéu de caça que ele lhe emprestara na noite anterior, quando estivera com ela e anunciara seu plano de ir embora: "... Logo vi que era ela porque estava usando meu chapéu de caça maluco — dava pra se enxergar aquele chapéu a quinze quilômetros de distância." (ACC, p. 173). O chapéu de caça, então — gritante, visível a distância — emoldurando a cabeça de Phoebe, é, simbolicamente, a auréola sagrada iluminando e emoldurando a cabeça do messias: diferenciando-o dos demais seres, caracterizando-o como a criatura designada para cumprir a missão urgente e delicada do salvamento — sacralizando-a.

Ao aproximar-se de Phoebe descendo as escadas do museu,

Holden nota que ela sobe com dificuldade as escadarias, carregando uma mala; estava sem fôlego — como ele próprio frequentemente ficava, quando revestido de seu messianismo. Interrogada, a menina responde-lhe que se decidiu a ir embora junto com ele e que, para tanto, aprontou a mala e retirou-a do apartamento sorrateiramente, pelo elevador dos fundos. Como ele próprio tantas vezes fizera, Phoebe-messias tem que se utilizar de caminhos que poderiam ser caracterizados como marginais. Claramente, a esta altura, a marginalidade e o messianismo característicos de Holden transferem-se para Phoebe, como indicam — conforme já explicamos — o chapéu, a ausência de fôlego e o elevador dos fundos; Holden, então, assume uma postura tradicionalista e contrária à sua "normalidade marginal", alarmando-se e revoltando-se com a intenção da irmã:

... Vou com você. Posso? Tá bem?
 — O quê? — perguntei. Quase caí duro quando ela disse aquilo. Juro por Deus. Me senti meio tonto e pensei que ia desmaiar outra vez ou coisa parecida.
 ... Posso ir com você, Holden? Posso?
 Por *favor*.
 — Não. Cala a boca.
 Pensei que ia desmaiar. Eu não queria que ela calasse a boca e tudo, não era bem isso, mas pensei mesmo que ia desmaiar novamente. (ACC, p. 174)

A vertigem que novamente acomete Holden, em função da indignação que o assola, motivada pela atitude de Phoebe, faz com que o adolescente, em sua revolta, negue-lhe o pedido de juntar-se a ele em sua fuga — atirando-lhe uma réplica violenta que é, antes de ser simplesmente uma mera resposta admoestatória à irmã, uma constatação e uma explicação que Holden grita para si próprio, para o interior atormentado de seu ser desesperado:

— Não vou deixar *nada*. Agora, cala a boca. Me dá essa mala.

Tirei a mala da mão dela. Estava quase batendo nela. Cheguei até a pensar por um instante que ia dar-lhe um tapa. No duro. Ela começou a chorar.

— **Pensei que você ia representar no teatro da escola e tudo. Pensei que você ia ser o Benedict Arnold naquela peça — falei, com uma voz um bocado dura. — Que é que você quer fazer? Sair da peça, é?**

Isso fez ela chorar mais ainda. Fiquei satisfeito. De repente eu quis que ela chorasse até arrebentar. Quase tive ódio dela. **Acho que tive mais raiva principalmente porque ela não representaria mais na peça se fosse embora comigo.** (ACC, p. 174-175. Os grifos são nossos)

Sair da peça e ir embora de vez adquire o contorno trágico e irreversível de sair da vida. Na realidade, Holden não deseja sair da vida — e muito menos deseja que Phoebe o faça. Na atitude inesperada de juntar-se ao seu delírio de fuga, a menina faz com que o irmão perceba que, se é absurda a "peça" que interpretam, sair da performance pode ser alternativa ainda mais absurda. Os atores, enquanto atuantes, no palco, têm a **oportunidade** e a **possibilidade** de fazer algo pela peça, uma vez que se encontram dentro dela; ao retirarem-se para a platéia, entretanto, tornam-se imediatamente passivos: não tomam mais parte num enredo que, talvez, lhes fosse mesmo francamente desagradável — mas que lhes garantia, ao menos, a ocasião de, de alguma forma, interferir na ação, vivenciá-la.

Phoebe, no momento em que indica que está determinada a ir-se embora com Holden, torna-se a redentora do irmão; suas lágrimas, então, não seriam de amargura pela aspereza da admoestação de Holden, mas sim de alívio inconsciente — poderiam ser o batismo do ser que, a seus olhos, renasce, reerguendo-se das profundezas de um abismo nebuloso. O ódio pela menina, que su-

bitamente envolve Holden — ao ponto deste desajar, morbidamente, que a criança chorasse até a exaustão — é um ódio catártico, aliviado nas lágrimas de Phoebe; pertencem a Holden, mais do que a ninguém, as lágrimas derramadas pela fonte dos olhos de Phoebe. Ele a força a chorar porque chora através daquele choro dela — num misto, talvez, de frustração pelo reconhecimento da inviabilidade de realização de seus devaneios marginais de fuga, salvamento e preservação completa de valores como a autenticidade, inocência e pureza; de ódio momentâneo pela figura da irmã, que o faz constatar verdades desagradáveis; e de alívio, por ter, finalmente, alcançado a margem possível do rio de crise que vinha atravessando.

Então, assim que encerra seu explosivo discurso, Holden sobe até o museu, deposita na portaria a mala que Phoebe trouxera consigo, e, retornando para junto da irmã, anuncia:

— Não vou mais embora pra lugar nenhum. Mudei de idéia. Agora pára de chorar e cala a boca — falei. O engraçado é que, quando eu disse isso, ela nem estava chorando mais. Mas falei de qualquer maneira. — Agora vamos embora. Vou com você até a escola. Vambora, senão você vai chegar atrasada. (ACC, p. 175. Os grifos são nossos.)

Quando comunica a Phoebe sua mudança de idéia com relação a ir-se embora, Holden salienta que a menina não mais chorava como antes — tornando vazia sua ordem para que parasse de chorar. Phoebe-messias, missão cumprida, não chora mais; cumprido o ritual de renascimento de Holden — e de conseqüente iniciação do mesmo numa nova fase de vida — o messias que reveste Phoebe pode descansar, desaparecer. Então, ainda que muda aos apelos que Holden lhe dirige, ela devolve ao irmão o chapéu de

caça, praticamente jogando-o na cara deste, num gesto simbólico que a liberta de seu momentâneo papel de redentor; retirando o chapéu, é como se retirasse uma espécie de auréola, "sagrada", que a emoldurasse:

O que ela fez foi tirar da cabeça meu chapéu de caça vermelho — que eu tinha dado a ela de presente — e praticamente me jogou o chapéu na cara. Aí virou de costas outra vez. Me deu uma vontade danada de rir, mas eu não disse nada. Só apanhei o chapéu do chão e enfiei no bolso do meu casaco. (ACC, p. 175)

Holden recebe das mãos de Phoebe o chapéu de caça e guarda-o; a menina recusa-se a ir para a escola e os dois encaminham-se para o centro da cidade em direção ao Jardim Zoológico. A menina está amuada, irritada com o irmão; cada qual caminha por um lado da rua: na mesma orientação, mas andando em calçadas diferentes. Chegando ao zoológico, lá circulam rapidamente para, em seguida, buscarem o parque — onde, então, ganham o caminho do carrossel:

... saímos do Jardim Zoológico, atravessamos aquela ruazinha no parque e passamos por baixo de um daqueles túneis pequenos que estão sempre cheirando a mijo. Era no caminho do carrossel. A danada da Phoebe ainda não conversava comigo nem nada, mas já estava andando meio ao meu lado agora. (ACC, p. 177. Os grifos são nossos)

Há uma forte conotação simbólica no fato de os garotos, após discutirem nas escadarias do museu, deixarem o local, dirigirem-se ao Jardim Zoológico e depois ao carrossel do parque. Como já dissemos anteriormente no capítulo "Marginal de Corpo e

Alma", a Holden agradava imensamente o museu, onde nada, ao seu ver, podia sofrer qualquer tipo de modificação — fosse evolução, involução ou simples alteração; estivera perambulando por lá, enquanto aguardava Phoebe para a pretensa despedida. A garantia de estaticidade perpétua, oferecida pelo museu, atraía fortemente o adolescente; ali, seus anseios de preservação de determinados estágios da vida são perfeitamente viabilizados. As vitrines, redomas acolhedoras e seguras, agasalham os elementos que abrigam, protegendo-os do mundo, da vida exterior. Ao refletir sobre a questão de que só os observadores são passíveis de mudanças no museu, ao afligir-se com o fato de que Phoebe estaria diferente a cada visita que fizesse ao local, ao concluir que "há coisas que deviam ficar do jeito que estão". (ACC, p. 106) — como se pessoas e suas vidas pudessem ser metidas e mantidas dentro de vitrines, e ali deixadas em paz — Holden está manifestando o desejo inconsciente de enclausurar a própria Phoebe dentro de uma redoma de vidro; e, por extensão, como já verificamos, a evolução da vida. Impossibilitado de estancar a própria evolução, a sua inevitável passagem da adolescência à maturidade — passagem esta que, em sua opinião (a julgar pela narrativa), seria na realidade involução — o garoto projeta na pessoa da irmã criança — e, justamente por isso, passível de ser "salva" — sua ânsia de represar, de impedir o fluxo de alterações que inunda de sofrimento a sua pessoa. O museu e Holden estão próximos, porque o primeiro, paralisando a vida em suas vitrines transparentes, representa o espaço que concretiza os anseios do adolescente; assim sendo, o ato de deixar para trás o museu, em busca do zoológico — que expõe a vida enjaulada, porém palpitante e ativa, na medida do possível — e poste-

riormente do carrossel, é um ato revestido de intenso significado simbólico, na medida em que representa a superação de uma etapa determinada no ritual de transição que o protagonista enfrenta.

Há que notar, ainda, que a transposição desta etapa é precedida pelo fato de que Holden, antes de deixar o museu com a irmã, deposita na portaria a enorme mala que, pessoalmente, a menina carregara até ali. Considerando-se que Phoebe, naquele momento, está, possivelmente, desempenhando o papel de Messias e que é ela quem leva a mala que será guardada na portaria por Holden, pode-se dizer que a mala — fosse lá o qual fosse seu conteúdo real — representa o velho e ultrapassado baú que abriga, concretizadas, todas as idéias que precisam ser transformadas em passado para que o presente se faça e para que, assim, possa haver futuro. Deixar a mala na portaria do museu é guardar ali o que só podia ser guardado exatamente naquele local e em nenhum outro; é despojar-se, no caso de Holden, das intenções de estagnação, da relutância face às mudanças inevitáveis, da teimosia em permanecer inalterado, isolado, encapsulado. Holden guardando a mala, é o navegante peregrino que se curva humilde e digno frente a uma força maior — não que o subjuga, mas que o faz ver que o melhor é mesmo alterar o rumo da jornada e desfazer-se de seus pertences, aliviando, assim, a embarcação — para que possa, mais desenvolta, livre e corajosamente, navegar por águas novas. Águas que se mostram tumultuadas, mas que podem conduzi-lo a um outro mar ou, talvez até — quem sabe? — ao regaço de um cais do porto.

Desembaraçados, sem bagagem, os dois irmãos caminham na mesma direção, ainda que cada qual de um lado da rua — e é Holden

quem conduz a caminhada rumo ao Jardim Zoológico, local onde entram e perambulam, observando alguns animais; logo em seguida, saem dali, atravessam uma rua (não o parque, e passam por baixo de um dos túneis malcheirosos que se encontram no caminho do carrossel, numa metáfora indicativa de dificuldade. Trocar o zoológico pelo carrossel é distanciar-se mais e mais do museu — e de tudo o que ele representa. Com seus animais aprisionados, o zoológico pode funcionar como um espaço intermediário entre o museu e o carrossel, na medida em que detém um pouco da atmosfera do primeiro, ainda que de forma amena — afinal, mesmo cruelmente encarcerados em jaulas ou espaços cercados, os bichos têm alguma espécie de vida, pois respiram, movimentam-se, modificam-se; não são **totalmente** estáticos, como os elementos expostos no museu, ainda que vivam uma existência relativamente artificializada. Já o carrossel, por sua vez, com sua música e seu movimento é impregnado de vida — vida mecânica, reconhecemos, porém menos artificializada e um pouco mais liberta do que a que acontece no zoológico; ao mesmo tempo em que contrasta fortemente com o ambiente do museu (tão caro a Holden), também não desagrada por completo ao adolescente, uma vez que contém um elemento que há tempos é imutável: as músicas, como segue:

Seja como for, estávamos chegando cada vez mais perto do carrossel e já dava para se ouvir aquela musiquinha maluca que toca sempre. Estava tocando Ô, Maria! Era a mesma música que tocava há uns cinquenta anos, quando eu era pequeno. Isso é um troço bom nos carrosséis, eles tocam sempre as mesmas músicas. (ACC, p. 157)

Quando Phoebe sente vontade de andar no carrossel, Holden

ab... incentiva a fazê-lo e senta-se num banco para observá-la:

— Você também não vai dar uma volta? — ela perguntou. ...

— Talvez eu ande na próxima volta. Agora vou ficar te olhando. (ACC, p. 178. Os grifos são nossos)

"Talvez eu ande na próxima volta" é uma resposta de caráter profético, na qual o protagonista anuncia que, talvez, venha a aceitar sua transição, de um ser adolescente para um ser adulto; e, assim, tente inserir-se, de alguma maneira, no universo do carrossel da vida — ainda que não o aceite de todo. Sonoro, movimentado, repleto de gente e de energia, o carrossel adquire a conotação simbólica de vida e de mundo. Repetitivo, cíclico, girando sobre si próprio, tocando as mesmas músicas; mas, ainda assim, cheio de manifestações de existência — e, talvez, de esperança. Circular, remete à esfera, ao globo, ao redondo; o redondo, por sua vez, conduz à noção de útero — e de vida. Juan-Eduardo CIRLOT, em seu **Dicionário de símbolos**⁴, faz referência ao círculo, à circunferência e à esfera, como relacionados à simbologia de mundo, de totalidade, de unidade; especificamente sobre o círculo, sustenta que este

Às vezes se confunde com a circunferência, e como esta com o movimento circular. ... O círculo ou disco é, com freqüência, emblema solar (indiscutivelmente quando está rodeado de raios). Também tem correspondência com o número 10 (retorno à unidade após a multiplicidade), pelo que simboliza muitas vezes o céu e a perfeição ou também a eternidade. Há uma implicação psicológica profunda neste significado do círculo como perfeição. Por isso diz Jung que o quadrado, como número plural mínimo, representa o estado pluralista do homem que não alcançou a unidade interior (perfeição),

enquanto que o círculo corresponderia ao final da referida etapa. ...⁵

Com relação à circunferência, CIRLOT descreve-a como

Símbolo da limitação adequada, do mundo manifesto, do preciso e regular, também da unidade interna da matéria e da harmonia universal, segundo os alquimistas. O ato de incluir seres, objetos ou figuras no interior de uma circunferência tem um sentido: de dentro, implica uma limitação e determinação; de fora, constitui a defesa de tais conteúdos físicos ou psíquicos, que deste modo se protegem contra os *perils of the soul* que ameaçam lá do exterior, assimilado até certo ponto aos caos; perigos, sobretudo, de falta de limites e desagregação. O movimento circunferencial ... é uma representação do tempo. O ourobroros (dragão mordendo sua cauda, em forma circular) aparece no *Codex Marcianus* (século II d.C.) com a inscrição grega *Hen to Pan* (O Um, o Todo), o que explica sua significação, concernente a todo sistema cíclico (unidade, multiplicidade, retorno à unidade; evolução involução; nascimento, crescimento; decréscimo, morte; etc.). ... em virtude de seu movimento, tanto como de sua forma, o giro circular tem ainda a significação de algo que põe em jogo, ativa e vivifica todas as forças estabelecidas ao longo do processo em questão, para incorporá-las a sua marcha e, em consequência, também os contrários que foram. ... Quase todas as representações do tempo recebem forma circular ... a circunferência em que não há nenhum ponto marcado é a imagem daquilo em que o princípio coincide com o fim, quer dizer, do eterno retorno.⁶

A esfera, segundo CIRLOT, está vinculada à idéia de totalidade, de infinito:

Símbolo da totalidade, como o rotundus alquímico. Corresponde, no espaço de três dimensões, à circunferência no da linha. Para os pré-socráticos a esfera já equivalia ao infinito (o único uno), e igual a si mesma, com os atributos de homogeneidade e unicidade. Emblematicamente, a esfera se identifica com o glo-

bo que, por similitude com os corpos celestes, se considera alegoria do mundo. Mas existe ainda outro significado da esfera, mais profundo, se cabe, *Sphairos*, equivalente a infinito e em *O Banquete*, Platão, referindo-se ao homem em estado paradisiaco, anterior à queda, julga o andrógino e esférico, por ser a esfera imagem da totalidade e da perfeição. ...⁷

O Holden que contempla Phoebe girando no carrossel é um Holden que compreendeu a inevitabilidade da participação, da experiência individual e coletiva; compreendeu a impossibilidade de agarrar os pequeninos no campo de centeio, na hora crucial do precipício:

Todos os garotos ficavam tentando agarrar a argola dourada, e a Phoebe também, e eu cheguei a ficar com medo de que ela acabasse caindo da droga do cavalo. Mas não disse e nem fiz nada. O negócio com as crianças é que, se elas querem agarrar a argola dourada, o melhor é deixar elas fazerem o troço e não dizer nada. Se caírem, caíram, mas o errado é dizer alguma coisa para elas. (ACC, p. 178-179)

A argola que deve ser agarrada, note-se, é uma argola dourada — que, apesar de sem dúvida, remeter à idéia de sol, energia e fonte de vida, é simplesmente dourada — e não verdadeiramente de ouro; ainda assim, há que agarrar-se nela mesmo, posto que é o único elemento possível de ser agarrado ... Girando, girando, à frente de Holden, o carrossel nada mais é que a alegoria do mundo — como já dissemos e reforçamos, nos termos das citações imediatamente anteriores. Há que girar com esse mundo mesmo — e há que cair, e há que girar novamente, e há que cair, e há que levantar para cair em seguida e erguer-se outra vez para que nova queda propicie nova reerguida... Perfeito na sua imperfeição, implacável em seu curso giratório onde fica

a passagem do tempo e tece os ciclos das existências, múltiplo e singular em sua multiplicidade, tal qual a vida; carrossel redondo, redondo, mundo redondo, redondo de vida ...

Para reforçar o que acabamos de afirmar, cumpre citar Gaston BACHELARD, no momento em que sua obra **A poética do espaço** aborda a fenomenologia do redondo:

Quando os metafísicos falam pouco, podem atingir a verdade imediata, uma verdade que seria desgastada pelas provas. Pode-se então comparar os metafísicos com os poetas, associá-los aos poetas que nos desvendam, num único verso, uma verdade do homem íntimo. Assim, do enorme livro de Jaspers, *Von der Wahrheit*, extraio este julgamento lacônico: "Jedes Dasein scheint in sich rund". (p. 50) "Todo ser parece em si redondo". Como sustentá-lo dessa verdade sem prova de um metafísico, vamos acrescentar alguns textos que seguem diferentes orientações do pensamento metafísico.

Assim, sem comentário, Van Gogh escreveu: "Provavelmente, a vida é redonda".

E Joe Bousquet, sem ter conhecimento da frase de Van Gogh, escreve. "Disseram-lhe que a vida era bela. Não! A vida é redonda".

Finalmente, gostaria de saber onde foi que La Fontaine disse: "Uma noz me faz redondinha". ... Essa redondeza do ser ... só pode aparecer em sua verdade direta na meditação mais puramente fenomenológica.⁸

As noções de evolução e involução, nascimento e crescimento, decréscimo e morte que Cirlot aborda em sua definição da simbologia cíclica da circunferência parecem estar embutidas no redondo a que se refere Bachelard — na medida em que este evoca a redondeza da vida — e no redondo evocado pela movimentação do carrossel. O ser que volteia no carrossel não pode escapar da agitação, da animação deste universo: tentar "agarrar a argola dourada", então, é tarefa fundamental e urgente — pois não tentar é só morte, enquanto que buscá-la pode significar o

exercício de um ballet de vida. Holden parece aceitar, então, no banco do parque, a própria evolução e amadurecimento — uma vez que, além de não impedir que Phoebe entre no carrossel, ainda se queda a observá-la; percebe que há que girar também, uma vez que não há "salvação" possível. Foi bem difícil, entretanto, esta aceitação — ou esta **possível**, aparente aceitação; penosa e acidentada, como vimos, foi a trilha que conduziu até o carrossel: houve travessia e houve túnel — malcheiroso e de dimensões restritas. Juan-Eduardo CIRLOT, em seu **Dicionário de símbolos**, remete à idéia de travessia como significativa de esforço e superação:

A travessia, a passagem, a peregrinação, a navegação, a "saída do Egito", são formas diversas de expressar o mesmo avanço, partindo de um estado natural para um estudo de consciência por meio de uma etapa na qual a travessia simboliza justamente o esforço de superação e a consciência de tudo o que o acompanha. ...⁹

Ad de VRIES, no **Dictionary of Symbols and Imagery**, considera o túnel como simbólico de:

1. hazardous passage; a secret way into a house (e.g. for thieves), or escape; 3. **psych:** in dreams: a. birth-trauma: the dangerous passage through the uterine tunnel with suffocation and fear associated with it; b. sexual intercourse.¹⁰

Atravessar a ruazinha no parque, buscando o carrossel, tem a significação simbólica de transposição; Holden supera sua resistência em deixar seguir o curso dito natural da existência, como numa tomada de consciência durante a qual descobre que, apesar de todos os aspectos negativos que a sequência de vital

curso implica, ela se faz imprescindível para o ser humano. A passagem através do túnel — possivelmente bastante desagradável, devido às dimensões e ao odor do mesmo — pode não ter a conotação onírica ou sexual, sugerida por Ad de Vries. Seguramente, no entanto, no momento em que Vries fala em trauma de nascimento (associando-o à perigosa, temível e sufocante passagem através do canal uterino), bem como em caminho secreto para o interior de uma construção, de uma casa, ou ainda secreta via de escape, clara está a conexão com Holden. Ao passar através do túnel, acompanhado de Phoebe, o adolescente está caminhando rumo à espécie de renascimento esboçada no momento em que desiste de ir embora, em função da irmã — um renascer que lhe permitirá transpor a adolescência, alcançando a maturidade.

Outro aspecto interessante, ainda com relação ao túnel, é o fato de este, como aponta Ad de Vries, funcionar como imagem simbólica de secreto caminho para casa; é, então, possível afirmar que transpor o túnel e ganhar o carrossel pode significar, para Holden, o mesmo que recuperar a trilha que conduz à casa. Como já demonstramos anteriormente, Holden estava sem casa no mundo, sempre peregrino a vagar por entre ruas, trens, táxis, escadarias, elevadores, parques, museus, estações e "casas" alheias; em frente ao carrossel, porém, conversando com Phoebe, assegura que voltaria para casa:

— É verdade aquilo que você disse?
Que não vai mais embora? Você vai mesmo pra casa depois?

— Vou — respondi. E era verdade mesmo. Não estava mentindo. Fui mesmo para casa depois. (ACC, p. 179)

Naturalmente, não esquecemos de que Vries fala também em

túnel como via de escape; também, naturalmente, não há como ignorar que, talvez, Holden recupere a casa momentaneamente apenas, e que, na medida em que não adentra o carrossel — limitando-se a contemplar a agitação toda — consiga, na verdade, escapar à sua dança giratória; isso, entretanto, é assunto para tratarmos um pouco mais tarde. Por hora, entendemos que não há como negar a evidência de possibilidade de retorno a casa, revelada pelo estudo das simbologias do túnel e da travessia.

Como reforço da idéia de que o personagem estaria vivenciando, no momento do carrossel, uma espécie de renascimento, temos a alusão de Holden à chuva, que começara a cair suave e, súbito, torna-se torrencial:

Ela correu, comprou a entrada e pulou na droga do carrossel bem na horinha ...

Puxa, aí começou a chover pra burro. Um *dilúvio*, juro por Deus. Todos os pais e mães, todo mundo correu pra debaixo do teto do carrossel, para não se molhar até os ossos, mas eu ainda fiquei ali no banco mais algum tempo. Me molhei pra diabo, principalmente no pescoço e nas calças. Até que meu chapéu de caça me protegeu mesmo um bocado, mas acabei ensopado de qualquer maneira. Mas nem liguei. Me senti tão feliz de repente, vendo a Phoebe passar e passar. Pra dizer a verdade, eu estava a ponto de chorar de tão feliz que me sentia. Sei lá por que. É que ela estava tão bonita, do jeito que passava rodando e rodando, de casaco azul e tudo. Puxa, só a gente estando lá para ver. (ACC, p. 179)

Regenerativas, fertilizadoras, as águas da chuva que ensopam Holden remetem ao batismo, à purificação, à vida, como aponta CIRLOT ao explicar a simbologia da chuva e da água. Quanto à chuva, sustenta que

... tem um primeiro e evidente sentido

de fertilização, relacionado com a vida ... apresenta um significado de purificação, não só pelo valor da água como "substância universal", agente mediador entre o informal (gasoso) e o formal (sólido), admitido por todas as tradições, mas sim pelo fato de que a água da chuva provém do céu. Por essa razão, tem parentesco com a luz ...¹¹

Com relação à água, CIRLOT, coloca que

... as águas simbolizam a união universal de virtualidades, *fons et origo*, que se encontram na precedência de toda forma ou criação. A imersão nas águas significa o retorno ao pré-formal, com seu duplo sentido de morte e dissolução, mas também de renascimento e nova circulação, pois a imersão multiplica o potencial da vida. O simbolismo do batismo, estreitamente relacionado com o das águas ... "Representa a morte e a sepultura, a vida e a ressurreição ... Quando mergulhamos nossa cabeça na água, como num sepulcro, o homem velho fica imerso e enterrado inteiramente. Quando saímos da água, o homem novo aparece subitamente". ... a morte afeta apenas o homem natural, enquanto que o novo nascimento é o do homem espiritual...¹²

Holden não está submerso nas águas da chuva, mas elas o deixam completamente molhado — apesar da proteção conferida pelo chapéu de caça — como se submerso estivesse. E, se na simbologia do batismo o homem velho fica imerso nas águas, dando lugar ao surgimento de um novo ser, a chuva intensa e implacável, carrega com ela um adolescente relutante em aceitar as próprias transformações — dando espaço ao aparecimento de um adulto que sabe serem inevitáveis as alterações sofridas; um ser novo — não acomodado e passivo — mas sim compreensivo e maduro. Ampliando a analogia de água e chuva com a idéia de vida, há ainda a noção mesmo de morte — embutida na concepção de "vida", que, enquanto ciclo, pressupõe também a morte, como parte inte-

grante de um processo natural e inalterável. A morte simbólica de um Holden implica o nascimento simbólico de outro: a aceitação da inevitabilidade do término da adolescência significa a passagem para a maturidade, o encerramento de uma fase e o surgimento de outra, inédita, desafiadora. Vida e morte fundem-se na mesma coreografia molhada e maleável, ao ritmo da mesma chuva, resolvendo o conflito.

... as águas superiores e inferiores se encontram em comunicação, mediante o processo da chuva (involução) e da evaporação (evolução). Intervém aqui o elemento fogo como modificador das águas e por isto o sol (espírito) faz que a água do mar se evapore (sublima a vida). A água se condensa em nuvens e retorna à terra em forma de chuva fecundadora, cuja dupla virtude deriva de seu caráter aquático e celeste.¹³

Transcendendo a idéia de renascimento, há a noção de água como "agente mediador", já mencionada anteriormente na citação de Cirlot com relação à simbologia da chuva. A chuva que encharca Holden é também representativa do exato estágio de vida que o protagonista atravessa; um estágio transitório, intermediário, ponte:

... a água é o elemento que melhor aparece como transitório, entre o fogo e o ar de uma parte — etéreos — e a solidez da terra. Por analogia, mediadora entre a vida e a morte, na dupla corrente positiva e negativa, de criação e destruição.¹⁴

A chuva que lava os momentos finais da narrativa de *O apanhador no campo de centeio* é uma chuva grávida de sol, impregnada de luz; traz nas suas águas um ritual de purificação simbólica, que parece exorcizar os conflitos angustiantes do

protagonista, redimindo-o perante si próprio, livrando-o da carga de messianismo e da culpa por permitir-se tentar seguir adiante no curso da existência. É uma *chuva-mãe*, que carrega no seu feminino a reunião, a integração da vida e da morte, embalando-as no acalanto do mesmo ventre, da mesma água ... E é no meio desta chuva, agora, neste ponto molhado, escorregadio de final de narrativa e de quase final de tese, que nos vamos permitir abrir um pouco um certo guarda-chuva — o da dúvida explícita — para que possamos analisar, também, a possibilidade de a resolução do conflito que atormenta o personagem central de *O apanhador no campo de centeio* ser uma resolução apenas parcial e momentânea.

Considerando-se a extrema marginalidade de Holden, evidenciada de inúmeras maneiras, não há como não deixar espaço para dúvida, no momento em que somos levados a crer que o mesmo se deixa, finalmente, conduzir pela mão do inevitável, aceitando o movimento do carrossel da existência. Certamente, as evidências mais significativas orientam-se neste sentido — o da "acomodação" do personagem. Há que lembrar, entretanto, da seguinte passagem entre Phoebe e Holden:

... ela desceu do cavalo e veio até onde eu estava.

— Dessa vez você vai também — ela disse.

— Não, vou só ficar te olhando. Acho que só vou ficar olhando — respondi. Dei a ela mais alguma grana e falei: — Toma. Compra mais umas entradas. (ACC, p. 179)

Phoebe-messias consegue fazer, como já dissemos, com que o irmão deixe o museu, guarde a mala, desista de ir-se embora de vez; consegue que ele alcance o zoológico, atinja o parque

— e descansa enfim quando a caminhada desemboca no carrossel. Consegue até mesmo arrancar-lhe a perspectiva de promessa de que talvez andasse na volta seguinte; consegue fazer com que ele não só não lhe barre a entrada no carrossel, mas até mesmo a incentive a adentrá-lo, comprando-lhe ingressos para tanto. Só não consegue fazê-lo, efetivamente, **penetrar** no carrossel; na hora de "ir também", como diz Phoebe, Holden decide ficar só olhando. Contemplando, de perto, bem de perto ... mas contemplando, não participando. Phoebe, então, num gesto amigo e repentino de "sim eu compreendo, eu compreendo", beija o irmão e coloca-lhe na cabeça, ela mesma, o chapéu de caça vermelho:

Então, de repente, ela me deu um beijo. Aí, estendeu a mão e falou: — Tá chovendo. Está começando a chover.

— Eu sei.

Aí ela fez um troço que me deixou maluco: enfiou a mão no bolso do meu casaco, tirou o chapéu de caça vermelho e botou na minha cabeça. (ACC, p. 179)

É como se Phoebe reconhecesse, selasse, e mesmo abençoasse a marginalidade de Holden, no momento em que lhe coroa a cabeça com o chapéu, como um símbolo da diferença. Neste ponto da narrativa, então, o leitor pode estar sendo levado a perceber que a marginalidade do protagonista é completa e irreversível. Holden pode ter-se resignado a aceitar as condições que o jogo da vida lhe impõe; pode ter-se decidido a ficar, a contemplar, a manter-se por perto de toda a partida ... Agora, participar, ativa e efetivamente em todos os sentidos, não; oferecer total convivência e cumplicidade, jamais. Mesmo quando a chuva desaba sobre o parque, Holden continua sentado no banco a observar, a despeito da corrida dos demais observadores para dentro do car-

rossel — "... eu ainda fiquei ali no banco mais algum tempo". (ACC, p. 179) — sem importar-se com o fato de ficar encharcado. Ficou ali mais algum tempo; teria adentrado o carrossel, finalmente, em seguida — capitulando, num gesto simbólico, rendendo-se ao movimento do mundo e ao jogo todo coreografado nesta dança? Dificilmente, com certeza; a narrativa, ao menos, termina sem fazer referência alguma a tal possível gesto. Logo em seguida ao referido episódio do chapéu, o narrador suspende a corrente do enunciado e retoma o seu momento presente, o tempo da enunciação — e há que salientar que tal momento encontra o protagonista situado no cenário de uma clínica de repouso; clara lembrança, para o leitor, de que o mesmo sofrera, após voltar para casa, (conforme prometera a Phoebe que faria, no momento do carrossel) o esgotamento nervoso — já mencionado na primeira página do livro — que motivou seu internamento na clínica. Não estamos aqui descartando totalmente, entretanto, a possibilidade da "acomodação" que anteriormente sugerimos; estamos, tão somente, analisando a perspectiva de acrescentar, ao lado de tal acomodação, as palavras "parcial" e "momentânea" — possibilidade esta sugerida mesmo pela própria situação do protagonista no momento da enunciação. Se, depois de vivenciar todas as experiências que relata no enunciado, Holden ainda vem a ser vítima de um confinamento explícito; se a sociedade que o rodeia não conseguiu anular-lhe a diferença, ao ponto de ainda sentir necessidade de aprisioná-lo e cerceá-lo de forma afinal mais severa do que a já utilizada pelo cotidiano, não terá certamente sido porque o mesmo se integrou totalmente, deixando de transgredir a norma, olvidando a marginalidade. Neste caso, então temos um personagem magnificamente bem talhado, que se modifica e evolui no decorrer da obra, que atravessa um turbulen-

to e sofrido ritual de iniciação, mas que, teimosamente, não perde uma única gota de sua essência; um personagem imensa e paradoxalmente forte na sua fragilidade de marginal, que não se dissolve em nenhum momento da narrativa, por mais que a fábula e o enredo o maltratem, pressionem, encurralem e aprisionem.

Seja como for, há um brilho de muita luz derramado por toda a página que recebe o texto final do tempo do enunciado em **O apanhador no campo de centeio**; brilho intenso, sabe-se lá se conferido pela chuva que inunda e revigora, pelo circular de Phoebe montada em seu cavalo no carrossel, pela repentina felicidade que assola o narrador — ou, ainda, pelos olhos (já então amadurecidos) de um marginal redimido que contempla um mundo que reconhece como seu — mas ao qual definitivamente não pertence.

NOTAS

¹BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad. Antonio P. Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1989. Nessa obra, no capítulo I, Bachelard discorre sobre a questão relativa aos devaneios da cabana e às imagens evocadas por tal habitação.

²BACHELARD, p. 48-49.

³BACHELARD, p. 50.

⁴CIRLOT, J.E. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Rubens E.F. Frias. São Paulo : Moraes, 1984.

⁵CIRLOT, p. 163.

⁶CIRLOT, p. 164. Os grifos são nossos.

⁷CIRLOT, p. 232.

⁸BACHELARD, p. 235-236.

⁹CIRLOT, p. 577

¹⁰VRIES, Ad de. **Dictionary of Symbols and Imagery**. London : North Holland, 1974. p. 477.

¹¹CIRLOT, p. 159.

¹²CIRLOT, p. 63.

¹³CIRLOT, p. 65.

¹⁴CIRLOT, p. 64.

CONCLUSÃO

A complexidade e a densidade artística de **O apanhador no campo de centeio**, que revestem a criação de J. D. Salinger de uma sublime e genuína beleza que atinge proporções indescritíveis e mesmo inapreensíveis, fazem com que qualquer estudo crítico em relação à obra se revele limitado, lacunar e relativamente desprovido de valor significativo. De qualquer forma, sempre nos pareceu que toda vez que se escreve sobre uma grande e verdadeira criação artística, corre-se mais perigosamente o risco de se estar sendo superficial, ou ainda de se estar violando e profanando a valiosa película da dimensão de arte que a envolve; quando o objeto enfocado pela lente da crítica é por demais iluminado e profundo, muito do que esta lente traduz "soa falso", como provavelmente diria Holden Caulfield — porque o objeto está encravado num patamar excessivamente superior àquela em que repousa a crítica, e transcende-a eternamente. Obviamente, portanto, temos consciência de que conseguimos abordar apenas uma ínfima parte dos aspectos relevantes de **O apanhador no campo de centeio**; o Holden apanhador, marginal e filosófico, que, com trágica veemência, odeia a falsidade, a prostituição e corrupção das idéias e dos ideais, que deplora e critica severamente a sociedade e suas convenções, é demasiado humano — e, simultaneamente, demasiado espírito — para que possamos realmente apreendê-lo em sua plenitude.

Após o estudo da obra, reforçamos nosso pressuposto de

que indubitavelmente a sociedade e seu sistema coercitivo de valores efetivamente tendem a aprisionar, inibindo e sufocando inapelavelmente, a expressão essencial da espontaneidade e da criatividade do ser humano — o que compromete irremediavelmente o crescimento e a realização pessoal do indivíduo; num segundo momento, esta castração prejudica, igualmente, o desenvolvimento da coletividade. Reafirmamos, também, nossa suposição de que é em função da luta por uma organização social mais justa e menos tirana que vale sempre a busca para apreender melhor e mais adequadamente a configuração geral da personalidade do marginal e dos procedimentos da marginalidade — em todos os sentidos que esta expressão abrange. Identificando, levantando e enfocando sob um prisma de denúncia as questões relativas à marginalidade e analisando a procedência e a validade relativa dos fatores que oprimem o indivíduo, pode-se contribuir para minorar os efeitos nocivos advindos da massificação verificada na sociedade urbana, não apenas contemporânea — mas principalmente nesta.

Se o ser que não se conforma ou sossega nos âmbitos impostos pelos parâmetros sociais é imediatamente punido e segregado — quer sob a forma de confinamento efetivo ou de isolamento pelo desprezo e descrédito, ou ainda pelo abandono ou indiferença —, então há que perceber, em prol da liberdade universal, que se faz necessário desarticular o exército de autoritarismo que restringe as atitudes, a paródias estereotipadas de ação real, e que inviabiliza as utopias.¹ Há que preservar a utopia; é irresponsável e mesmo indecente a atitude de esquecer que muitos dos grandes e significativos avanços e descobertas da humanidade têm sua origem em estupendas, estonteantes utopias. Roberto FREIRE e Fausto BRITO têm expressivas colocações

a respeito das utopias, que se revelam bastante pertinentes em relação ao nosso estudo:

Relendo as utopias clássicas de Platão (*A República*) e Thomas Morus (*Utopia*), até George Orwell (1984) e Aldous Huxley (*O admirável mundo novo*) passando por Thomas Hobbes (*Leviathan*), por Robert Owen (*Livro do novo mundo moral*), por Saint-Simon (*Carta de um habitante de Genebra a seus contemporâneos*), por Charles Fourier (*O novo mundo amoroso*) e por Pierre Proudhon (*O que é a propriedade*), portanto, do quarto século antes de Cristo, com Platão até o *Manifesto Comunista* (1848) de Marx e Engels — mais precisamente, até a obra de Engels (*Do socialismo utópico ao socialismo científico*, 1878) — fica claro que a grande vocação dos utopistas era sonhar com uma nova forma de organização social. ...

Ao refletir sobre o significado das utopias, chegamos à convicção de que a imaginação utópica é inerente à natureza do homem, embora as utopias possam ser tão variadas como os homens que as produzem.²

Utopia pode bem ser, se não irmã, ao menos prima próxima do que seja esperança; frequentemente, marginalidade e utopia caminham lado a lado — principalmente a marginalidade típica do protagonista de *O apanhador no campo de centeio*. Se as comunidades fossem lúcidas o suficiente para dar maior ênfase às questões da utopia e do respeito às diferenças individuais, muito provavelmente equívocos escandalosos e históricos — como os que penalizaram Galileu, Van Gogh e tantas inúmeras outras personalidades que ousaram colocar em prática, no cotidiano, o processo criativo de uma arte de viver que contrariava e desafiava a ordem do processo tradicional — bem como equívocos discretos e anônimos, porém igualmente criminosos, poderiam ter sido, e ser consideravelmente amenizados, ou até mesmo evitados.

Naturalmente, não estamos aqui a afirmar que todos os desajustes e tragédias pessoais do ser humano sejam necessariamente

mente causados apenas e tão somente pela repressão exercida pelo organismo social — mas também não há como ignorar que o sistema é responsável por significativa parte das desgraças do indivíduo.

Posto que cada capítulo de nossa tese apresenta, a seu tempo, as conclusões a que chegamos, não nos parece que tenhamos muito mais a dizer na Conclusão, sem nos tornarmos talvez demasiado redundantes; relembrando, porém, a título de recapitulação, concluímos que Holden Caulfield, o protagonista de **O apanhador no campo de centeio** é personagem de caráter genuinamente marginal — e é mesmo marginal em sua marginalidade (Capítulo I), uma vez que sua inadequação contraria também, às vezes, o protótipo das atitudes consideradas próprias do marginal e pertinentes ao contexto da marginalidade, desorientando e desconcertando eventuais expectativas de correspondência absoluta. Observamos que o chapéu e a luva (Capítulo II) — destacadamente o chapéu — são instrumentos simbólicos de salvação e heroísmo, que identificam e protegem o marginal na narrativa, ao mesmo tempo que, quando utilizados ou referidos por este último, intensificam o ritmo já acelerado de seu comportamento marginal. No capítulo intitulado "Marginal de Corpo e Alma", verificamos que, por extensão, a marginalidade e o desamparo de Holden em relação à sociedade refletem-se e reforçam-se no fato de que o mesmo, durante praticamente todo o tempo da narrativa, está solto no mundo — sem qualquer casa ou abrigo concreto que não o representado pelo próprio corpo e espírito (Capítulo III), além disto, o aspecto físico de sua pessoa, é também representativo de seu estado marginal. A frenética movimentação que o personagem realiza, caminhando incessantemente por entre ruas, parques, logradouros e escadarias, sem quase nunca quedar-se em descanso,

é uma extensão da idéia de que o mesmo está deslocado no meio em que vive — portanto não encontra sossego e abrigo naquela estrutura social; suas freqüentes incursões escadas abaixo na narrativa, são metáforas que reforçam a noção de que a sua marginalidade, ao mesmo tempo em que o obriga a sempre descer na escala da sociedade, faz com que, inversamente, ascenda espiritualmente: observa-se que quanto mais intensa e profunda se revela a descida, tanto mais eleva-se o nível de crescimento interior do personagem — que desce e desce novamente e sempre, mas que transforma a própria descida, sublimando-a em instrumento de aprendizagem, ascensão e redenção.

No Capítulo IV, "Marginal-Messias", verificamos que Phoebe troca temporariamente de papel com Holden, fazendo-se messiânica e, simbolicamente, salvando o irmão, ao menos momentaneamente. Em nossa análise, somos levados a crer que, ainda que a narrativa de *O apanhador no campo de centeio* seja, efetivamente, uma alegoria de iniciação na maturidade e no ciclo da vida adulta, o protagonista, Holden, não se transforma completa e integralmente; sua marginalidade, portanto, é de caráter irreversível e permanente, distinta da marginalidade passageira que, via de regra, caracteriza o adolescente. Ao nosso ver, Holden não se emenda e permanece marginal. Para alívio nosso ... Afinal, por que se emendar? O universo fictício por onde gravita Holden faz lembrar outro — igualmente fictício e extremamente próximo do real: o universo do mundo das cores de **Flicts**³, onde o escritor e cartunista Ziraldo *pintou* o personagem Flicts, uma cor que não se encontrava, que não tinha par nem lugar — e que também não se emendava. Caracterizado como uma cor rara e triste, de nome Flicts, que, aparentemente, nada possuía das qualidades e dos atrativos brilhantes e luminosos das outras cores,

Flicts é angustiado e solitário, descrito como um ser frágil, feio e aflito.⁴ Flicts é persistente e incansável em sua busca por companhia, lazer, trabalho, lugar, participação e integração; mas não havia naquele mundo nada que fosse flicts, ou que pelo menos quisesse ser. Tudo o que Flicts encontra é negativo —, rejeição, repressão e marginalização — até que, em dado momento da estória, desiste da procura e some, como que reconhecendo e aceitando a própria marginalidade. Então, o personagem Flicts e o leitor descobrem que, na verdade, Flicts é a Lua. O marginal e agoniado Flicts encontra par e redenção nada mais nada menos que na cor real da lua luminosa, que, vista da Terra que o enxotara, dependendo da hora e da estação, se fazia azul, amarela ou vermelha — transformando-se, em síntese, nas três cores primárias que originam todas as demais cores. Segundo Carlos Drummond de ANDRADE, Flicts é a própria iluminação, e o mundo e a vida escapam da estruturação tradicional e traduzem-se em cores, como Flicts:

O mundo não é uma coleção de objetos naturais, com suas formas respectivas, testemunhadas pela evidência ou pela ciência; o mundo são cores.

A vida não é uma série de funções da substância organizada, desde a mais humilde até à de maior requinte; a vida são cores. Tudo é cor

... Flicts é a iluminação — afinal, brotou a palavra — mais fascinante de um achado: a cor, muito além do fenômeno visual, é estado de ser, e é a própria imagem. Desprende-se da faculdade de simbolizar, e revela-se aquilo em torno do qual os símbolos circulam, voejam, volitam, esvoaçam — fly, flit, fling — no desejo de encarnar-se. Mas para que símbolos, se captamos o coração da cor?⁵

Como vemos, Flicts estava acima, bem acima do solo do mundo e da sociedade ordinária de que se julgava parte. Exata-

mente, talvez, como Holden — o luminoso marginal apanhador no campo de centeio. Que a gente também seja assim, Flicts na alma e no coração. Ao menos.

NOTAS

¹FREIRE, Roberto, BRITO, Fausto. **Utopia e Paixão** : a política do cotidiano. Rio de Janeiro : Rocco, 1986. p. 90. No capítulo titulado "A Imaginação no Poder", os autores teorizam sobre as experiências utópicas; à página 90, abordam a necessidade de se desarticular o autoritarismo que individualiza as utopias: "... faz-se necessária sempre a política das relações cotidianas, ou seja, desarrumar o jogo do autoritarismo que impede novas utopias amorosas, criativas, em casa, na rua e no trabalho."

²FREIRE, BRITO, p. 84.

³ZIRALDO. **Flicts**. São Paulo : Melhoramentos, 1988.

⁴ZIRALDO, p. 11: "Era apenas o frágil e feio e aflito Flicts."

⁵ANDRADE, O. In: ZIRALDO, última capa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 AGUIAR E SILVA, V.M. **Teoria da Literatura.** Coimbra : Almeida, 1973.
- 2 AIRD, Eileen. **Sylvia Plath : her life & work.** New York : Harper & Row, 1973.
- 3 BACHELARD, Gaston. **A Chama de uma Vela.** Trad. Gloria C. Lins. Rio de Janeiro : Bertrand, 1989.
- 4 _____. **A Poética do Espaço.** Trad. Antonio P. Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1989.
- 5 _____. **A Psicanálise do Fogo.** Trad. Maria Izabel Braga. Lisboa : Estudios Cor, 1972.
- 6 BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto.** Trad. J. Guinzburg. São Paulo : Perspectiva, 1987.
- 7 BECKER, Daniel. **O Que É Adolescência.** 5.ed. São Paulo : Brasiliense, 1987.
- 8 CARVALHO, Alfredo L.C. **Foco Narrativo e Fluxo da Consciência : questões de teoria literária.** São Paulo : Pioneira, 1981.
- 9 CASSIRER, Ernst. **The Philosophy of Symbolic Forms : mythical thought.** New Haven : Yale University Press, 1974. v.2.
- 10 CIRLOT, J.E. **Dicionário de Símbolos.** Trad. Rubens E.F. Frias. São Paulo : Moraes, 1984.
- 11 ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos.** Lisboa : Arcadia, 1979.
- 12 _____. **Mito e Realidade.** Trad. Pola Civelli. São Paulo : Perspectiva, 1972.
- 13 ELLISON, Ralph. **Invisible Man.** New York : Vintage Books, 1972.
- 14 FOWLES, John. **O Colecionador.** Trad. Fernando C. Ferro. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1964.
- 15 _____. **The Collector.** New York : Dell, 1963.
- 16 FRAYZE-PEREIRA, João. **O Que É Loucura.** São Paulo : Abril Cultural : Brasiliense, 1985.
- 17 FREIRE, Roberto, BRITO, Fausto. **Utopia e Paixão : a política do cotidiano.** Rio de Janeiro : Rocco, 1986.

- 18 GUERIN, Wilfred L. et al. **A Handbook of Critical Approaches to Literature.** New York : Harper & Row, 1966.
- 19 HARPER JR., Howard M. **Desperate Faith : a study of Bellow, Salinger, Mailer, Baldwin and Updike.** Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1974.
- 20 HASSAN, Ihab. **Radical Innocence : studies in the contemporary American novel.** Princeton : Princeton University Press, 1961.
- 21 HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative : the metafictional paradox.** London : Methuen, 1984.
- 22 JUNG, Carl G. et al. **O Homem e seus Símbolos.** Trad. Maria Lúcia Pinho. 3.ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, s.d.
- 23 KENNEDY, William. **Ironweed.** New York : Penguin Books, 1984.
- 24 _____. **Vernônia.** Trad. Sonia Botelho. Rio de Janeiro : F. Alves, 1986.
- 25 KENNEY, W. **How to Analyze Fiction** New York : Monarch, 1966.
- 26 KUNDERA, Milan. **A Arte do Romance.** Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1988.
- 27 MOISÉS, M. **A Criação Literária.** São Paulo : Melhoramentos, 1979.
- 28 _____. **Dicionário de Termos Literários.** São Paulo : Cultrix, 1978.
- 29 _____. **Guia Prático de Análise Literária.** São Paulo : Cultrix, 1970.
- 30 PIRANDELLO, Luigi. **The Art of Humor.** *The Massachusetts Review*, v.6, p. 515-520, Spring/Summer 1965.
- 31 PLATH, Sylvia. **The Bell Jar.** London : Faber and Faber, 1986.
- 32 ROBERTS, E.V. **Writing Themes about Literature.** Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1973.
- 33 SALINGER, J.D. **O Apanhador no Campo de Centeio.** Trad. Alvaro Alencar et al. 8.ed. Rio de Janeiro : Ed. Autor, 1965.
- 34 _____. **The Catcher in the Rye.** Harmondsworth : Penguin Books, 1984.
- 35 SHAKESPEARE, William. **Hamlet.** Trad. Anna Amélia C. Mendonça. Rio de Janeiro : Agir, 1968.
- 36 SOUZA, Ronald Pagnoncelli de. **Nossos Adolescentes.** Porto Alegre : Ed. UFRGS, 1987.

- 37 TOLEDO, Dionísio de O. (org.) **Teoria da Literatura : formalistas russos.** Trad. Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre : Globo, 1978.
- 38 TWAIN, Mark. **Huckleberry Finn.** New York : New American Library, 1959.
- 39 USPENSKY, Boris. **A Poetics of Composition.** Berkeley : University of California Press, 1973.
- 40 VRIES, Ad de. **Dictionary of Symbols and Imagery.** London : North Holland, 1974.
- 41 WEINBERG, Helen. **The Kafkan Model in Contemporary Fiction : the new novel in America.** Ithaca : Cornell University Press, 1974.
- 42 ZIRALDO. **Flicts.** São Paulo : Melhoramentos, 1988.

O APANHADOR DO CAMPO DE CENTEIO:

O Marginal na Literatura

E R R A T A

ONDE SE LÊ

LEIA-SE

p. VI	linha 7 - excessões	exceções
p.VIII	linha 5 - razões	razões
p. 6	2a. citação - linha 5 - dont't	don't
p.6	2a. citação linha 7 - Im!	M!
p.7	1a. citação linha 3 - chothes	clothes
p.8	1a. citação linha 10 - lo-ve	love
p.19	nota 17 - p.	p.83
p.19	nota 19 - Alvaro	Álvaro
p.21	citação (ACC,07)	(ACC, p.07)
p.27	linha 25 - HARPER	Harper
p.38	linha 15 - ga-me	game
p.43	citação linha 1 - An-gerstown	Angerstown
p.46	linha 17 - HARPER	Harper
p.76	linha 6 - termo" ¹⁵	termo" ¹
p.79	citação - gripos	grifos
p.82	linha 10 - pāgina__	página 80
p.84	linha 2 - perrplexidade	perplexidade
p.85	linha 26 - impossibilitar	impossibilitar
p.88	linha 14 - Pen-cey	Pencey
p.129	linha 10 - possível	passível
p.129	linha 17 - fica	fia
p.135	linha 7 - conflito.	conflito;
p.143	linha 3 - irmão	irmã
p.144	linha 26 - (Capítulo III),	(Capítulo III);
p. 148	nota 1 - titulado	intitulado

OBSERVAÇÃO:

As páginas 33, 34, 35, 56, 67, 71, 85, 90, 94, 117, o nome do protagonista foi datilografado, equivocadamente, separado em sílabas. Portanto , onde se lê "Hol-den" leia-se "Holden".